الفنّ... هو الثروة الباقية

الدكتورة نجاح العطّار
وزيرة الثقافة والإرشاد القومي

في الأسطورة أن تلميذاً سأل معلمه الشيخ هذا السؤال: ما هي الثروة التي لا تنفد؟ أجاب المعلم الشيخ: إنها المعرفة، والمعرفة، كما تعلمون، هي الثقافة، والثقافة هي الحضارة في تسلسلها التاريخي، ويسعدني أن أكون والوفد المرافق لي، رسل ثقافة إليكم رسل ثروة باقية ما بقي الإنسان، لأنه بها، مع الخبز، يحيا إلى أبد الدهر.

مبارك إذن خبز الثقافة، هذا الذي منه كانت المعجزة، وبه تبقى المعجزة، ومنه تصير معجزات على مدى العصور. ولست أزعم أن هذا المعرض التشكيلي يمثل الثقافة العربية السورية المعاصرة، لكنه جزء منها وأحد وجوهها، ونحن نعمل لإغناء كنزنا الثقافي بالاستناد إلى أفضل ما في التراث العربي، وهو ضخم في التاريخ الحضاري، وبإضافة إبداعاتنا الجديدة، في مختلف المجالات، إلى هذا الكنز الذي يكبر يوماً بعد يوم، وله باب مرصود لا تفتحه إلا كلمة واحدة: الصداقة، هذه التي على اسمها أتيناكم، وعلى اسمها نطمح إلى الإفادة من ثقافتكم العظيمة، ومن تجاربكم الغنية والعريقة.

اسمحوا لنا إذن أن نصافحكم، أن نشد على أيديكم بمودة كبيرة، لأنكم أصدقاء أوفياء تقدمون لنا المساعدة، لا في حقل التبادل الثقافي وحده، بل في كل الحقول الأخرى، ومنها ميدان الدعم السياسي، والدعم المادي، في وجه عدونا المشترك، الامبريالية، ورأسها الامبريالية الأمريكية، وفي مقاومة العدوان الصهيوني الذي يغتصب أرضنا، ويستلب حقوقنا، ويشن الحروب علينا وآخرها الحرب ضد لبنان، هذا البلد العربي الجميل الذي اجتاح الغزو الإسرائيلي أراضيه وهدم بيوته وآثاره، وارتكب المجزرة الرهيبة، الفاشية، في مخيمي صبرا وشاتيلا ضد الأبرياء من الشيوخ والنساء والأطفال الفلسطينيين.

إن الامبريالية الأمريكية، والصهيونية العنصرية، تريد أن يكون لبنان جسراً عسكرياً إلى البلاد العربية، وأن يكون بخاصة، جسراً عدوانياً ضد سورية وفي الوقت الراهن، يركزون



ضد بلدنا، لأنه يقاوم كامب ديفيد، القديمة والجديدة، ويطالب بانسحاب إسرائيل من لبنان، ويسد الطريق على حلم السيطرة الأمريكية والإمبراطورية الصهيونية، ويقف مناضلاً، صامداً، بدعم من جمهوريتكم الديمقراطية الصديقة، ودعم من دول المنظومة الاشتراكية، وفي طليعتها الإتحاد السوفييتي، الصديق الوفي للقضية العربية.

نحن نعلم أن الامبريالية تهدد أوروبا، كما تهدد الشرق الأوسط، تهددكم كما تهددنا وتهدد السلم العالمي، لكننا معكم كما أنتم معنا، ونحن على ثقة أن إرادة الشعوب هي التي ستنتصر، ضد الذين يزرعون أوروبا بالأسلحة النووية، وضد الذين يسلحون إسرائيل بالأسلحة التقنية الحديثة، ويوجهونها ضد العرب والشرق الأوسط.

إن الثقافة هي التي تصوغ وجدان المناضل في سبيل السلم، والمقاتل الذي يخوض حرباً عادلة، والإنسان الذي يبني الاشتراكية، ويصنع التقدم، ومن هنا، فنحن العاملون في حقل الثقافة، بناة للإنسان فكرياً، ومقاتلون أشداء في سبيل البشرية، وضد كل الشرور الاجتماعية.

وفي هذه الأيام التي تحتفلون فيها بالذكرى المئوية لوفاة كارل ماركس، المفكر الذي أضاء الكون بمفهوم جديد للمادة والتاريخ، وكان فكانت ثورة فكرية بكر، شكلت حداً ومنعطفاً في المسيرة التاريخية، ونهض على صوت نفيرها كل المستعبدين في الأرض، نحتفل نحن أيضاً بميلاد حزبنا، حزب البعث العربي الاشتراكي، الذي فجر ثورة آذار، وبنى سورية الحديثة بقيادة الرئيس حافظ الأسد وكان فصيلة من فصائل حركة التحرر الوطني العالمية وطليعة في النضال الوطني والقومي في الوطن العربي.

نشكركم على إتاحة هذه الفرصة لنا، لزيارة بلادكم الجميلة والعظيمة، وعلى إقامة هذا المعرض ضمن الطموح المشترك لزيادة حجم التبادل الثقافي بين بلدينا وتحية قلبية لكم جميعاً، شعباً، وحزباً، وحكومة، ورئيساً، وشكراً.

«ألقيت في افتتاح المعرض التشكيلي السوري في برلين - ألمانيا الديمقراطية»

تراث ومعاصرة

طارق الشريف

لقد تحدثوا عن « التراث » وتحدثنا ، وقالوا بأهميته الكبيرة في فننا المعاصر وقلنا بأن هذه الاهمية تعادل وجودنا ، فهو الذي يعطي هوية لنتاجنا ، ولا أصالة بدونه ، ولا اعتبار لنتاج من غيره ، لانه نحن ... ولا نكون بدونه .

ذلك لانه يعطينا شخصية مستقلة في هذا العالم ، ولن تكون لنا هذه الشخصية ... الا اذا قدمنا فنا اصيلا له خلفيته الفنية المرتبطة به ، ولهذا فهو الذي يعطينا وجودا مستقلا ، وحضارة عربية معاصرة ، لها « هويتها » ، وهذه الهوية تعني الوقوف بوجه الاطماع التي تحيط بنا ، وقبول التحدي الحضاري الذي يسعى لطمس وجودنا المادي والفني .

وهذا يعني ان الحفاظ على تراثنا ، والتمسك به والتأكيد عليه يعني الحفاظ على الوجود ، وعلى استمرار هذا الوجود ، في لحظات من الغزو الاستيطاني والاستعماري ، يهدد الوجود العربي كله على هذه الارض ، ويسعى لنهب تراثنا ، ومحوه ، وتذويب شخصيتنا ليمنع وحدتنا ، ويفتت مقومات وجودها الحضاري ، ويمنع تمسك العرب بأساس متين يبنون عليه ، وجودهم كله ....

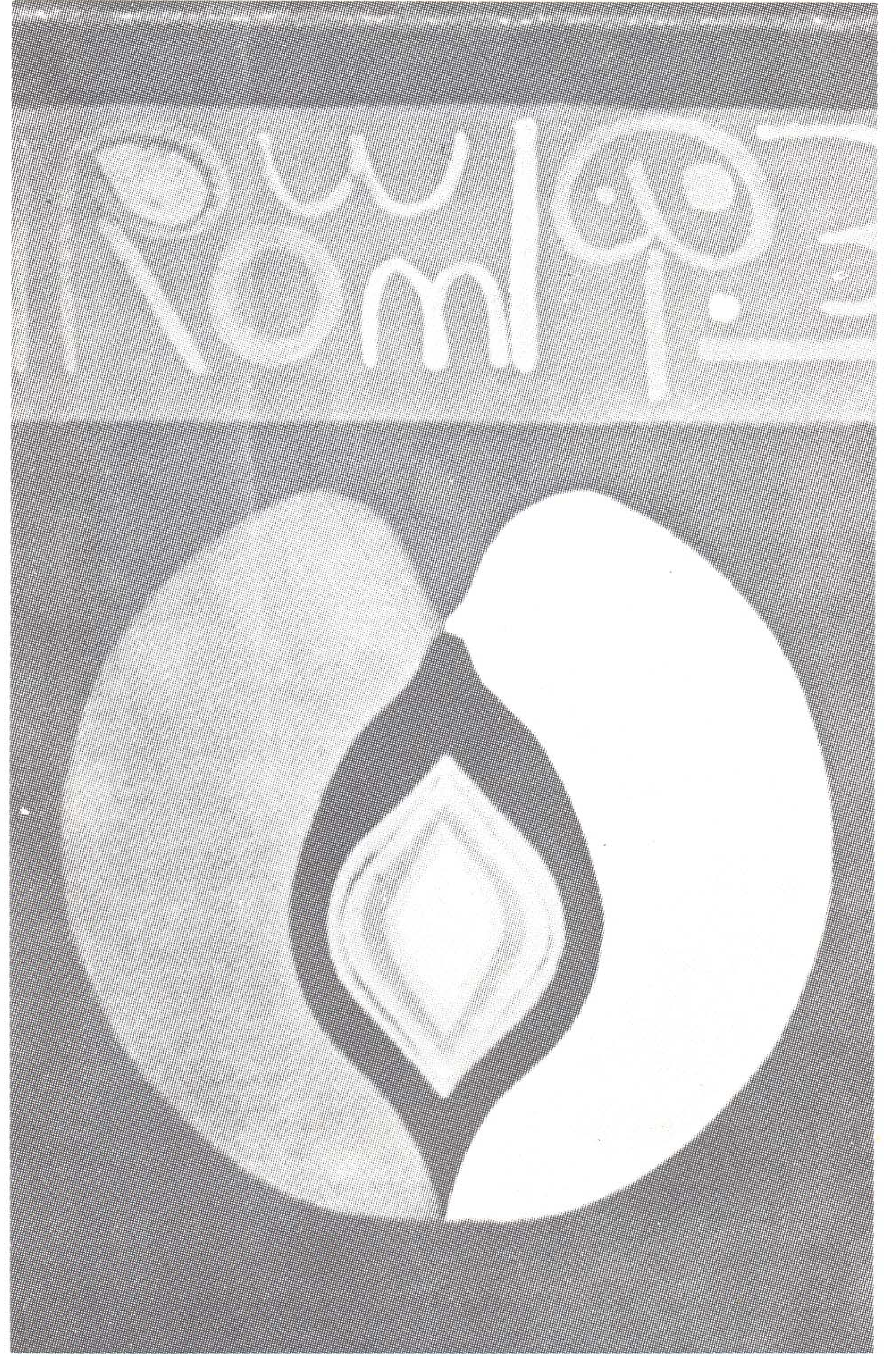
ولهذا فالتراث العربي يعني لنا شيئا اساسيا ، يماثل السلاح في معركة الوجود التي نخوض ، انه [الهوية] ، وهو [الاصالة] ، وهو [نحن] بالمعنى الدقيق للكلمة .

وان في محاولات محوه او طمسه او اللجوء لغيره ، لتأكيد الهوية ، ما يعطي عدونا السلاح الماضي ، الذي يستخدمه ضدنا ، في معركة ضارية ... يختار لها عدونا أشرس الاسلحة ، وأكثرها فتكا ، وهو تفتيت وحدتنا ، واقتلاعنا من جذورنا ، وتهديد وجودنا على أرضنا .

ولهذا نحن في تمسكنا بتراثنا العربي ، لسنا في خيار ، بل نحن امام موقف وجودي ... لا مفر منه ، ولا مناص من ان نجابهه ، خيار واحد يقول لنا : أنكون ... أو لا نكون !؟

ونحن نريد ان نكون ، ولهذا لا مناص لنا ، الا ان نكون مع تراثنا ، الذي يهبنا شخصية ، ووجودا حضاريا ، تقدمه لنا هذه الابداعات الفنية التي يقدمها الفنان التشكيلي العربي المعاصر الذي يرتفع في نتاجه الى موقع المسؤولية ، ليؤكد وجودنا فنا وفكرا وحضارة مستمرة ، وهوية لها في كل مرحلة صيغة تتحقق عبرها ، لتؤكد أن العرب موجودون اليوم ، وجودهم الماضي ... وقادرون على العطاء ... كما أعطوا .

ولقد أحس فناننا التشكيلي ، بأهمية هذا التراث ، كما أحسسنا ، ولهذا فقد سعى منذ بداية نهضتنا الى تأكيد أهميته ودوره ، وأعطاه في كل مرحلة من مراحل النهضة العربية الحديثة ، ما يستحق من الاهتمام تبعا لظروف الواقع العربي الموضوعية ، ولتطور التحديات التي عاشها العرب ، وردود الفعل التي قدموها للمجابهة ، والتي زادت من التأكيد على أهمية دوره الكبير في النتاج التشكيلي المعاصر .



كتابة عربية ... للفنان الحميدي

ولهذا لسنا في موضع مناقشة أو حوار حول أهمية التراث ، لأنه حقيقة ، وحقيقة ارتفعت الى مستوى تأكيد الوجود لحظة الحظر المحدقة ، لكننا أمام تساؤل عن الكيفية التي نتعامل بها مع هذا التراث ليكون فعلا سلاحا في معركة الوجود الحضاري وسلاحا فعالا ؟!

وهنا تبرز بوضوح عدة حقائق اساسية ، وهي أن علينا أن نفهم هذا التراث ، ونهضمه ، ونستعين به ليكون دافعا لنا من أجل الهدف الاساسي الذي نسعى اليه اليوم .

وهكذا تبرز قضية علاقة التراث بالمعاصرة ، ملحة على شكل يجعلها أهم قضية تشغلنا كباحثين ، مثلما تشغل فناننا التشكيلي ، وتأخذ هذه القضية أبعادها ، نتيجة لانها القضية التي تعادل الوجود والبقاء !؟ لان الحديث عن التراث هو في الحقيقة (حوار) حول قضية الوجود العربي كله ، واستمرار هذا الوجود وتأكيده ، واعطائه الميزات الكفيلة بأن تتجاوز كل التحديات .

نحن اذن امام تساؤل هام جدا :

ـ كيف نكون مع تراثنا نؤكد عليه،ونشعر بأهميته؟! ونستخدمه كسلاح ؟ في واقعنا المعاصر ؟!

ان من الواضح ، أن هذا الارتباط بالتراث لايعني ولابشكل من الاشكال أن نكتفي باعادة نسخ ماأبدعه الاجداد ، ونقدمه للعالم ، ولهذا فالقضية الملحة هي أن نكون مبدعين في تعاملنا مع تراثنا ، وفي اعادة احيائه ، والتعبير به عن واقعنا ، وعن المشكلات الملحة التي تجابهنا اليوم ؟

وهذا الشرط الذي نراه أساسيا اليوم ، لايجعل منا ورثة لتراث فني عربي رائع ، أعطى العالم حضارة ومدنية لا تجاريان، بل يجعلنا قادرين على وعي أن علينا ان نكون عربا في رؤيتنا ، ومعاصرين في أسلوب تناولنا للمشكلات الملحة التي نعيشها اليوم ، وفي هذا المفهوم للتراث المعاصر ، ما يؤكد على حقيقتين أساسيتين :

اولا ان تراثنا التشكيلي العربي يملك من المقومات والاشكال الفنية ، والمفاهيم الجمالية ، والقدرات التعبيرية ما يساعد الفنان المعاصر على اختيار واسع لما يريد ، ولما يبحث عنه ، ولايستطيع احد ان يدعي بأن ماأنجزه العرب من ابداع قد توقف عند صياغات معينة، أو أشكال محددة ، ولايمكن توليدها من جديد بابداع فني له سماته الحضارية المحدثة ، التي تملك القدرة على تقديم فن حديث بروح عربية ، فن عربي يتنطع ليعالج قضايا الانسان العربي المعاصر ويقدم مشكلاته الراهنة ، مبدعا في هذا التقديم ، معاصرا يولد مايشاء من الابداع الذي يحمل مسؤولية تاريخية ، ويملك مقومات الوجود العربي المعاصر فنا وفكرا .

وهكذا نؤكد على ان تراثنا قادر على العيش فيعالم معاصر ، وان ماساعد العرب على الابداع يوما ، لتقديم حضارتهم وفنهم ، هو نفسه قادر على أن يبعث فيهم حياة جديدة ، بفن له استمراريته ، وله تطورات شكله الفني حسب الظروف المختلفة المعاصرة ، والمراحل المتتابعة التي مرت ، والشروط الجديدة التي تفترضها حياتنا المعاصرة،والتي أصبحت تملك العديد منالقضايا الانسانية والاجتماعية والقومية ، التي تحتاج للمعالجة، وتقديم الحلول التي هي مبتكرة ، معبرة عن واقع جديد نعيش فيه .

وهكذا ، نؤكد للعالم ان تراثنا ليس تراثا ميتا ، مكانه (المتحف) ،وخزائن الاثار ، ومستودعات التحف، ولكنه يملك من المقومات مايجعله قادرا على ان يحيا ثانية في لوحة فنان معاصر وقادرا على أن يعطي كل المفاهيم الحديثة ، دون ان تفسده حين يتصدى له فنان مبدع ، وهو قابل للاستخدام في حياتنا المعاصرة على نطاق واسع ، وبمختلف التقنيات الحديثة مهما تطورات ، ولهذا نقول عنه بأنه معاصرة من كل النتاج المعاصر ، واكثر تعبيرا عنا من كل الاشكال الفنية الوافدة علينا ، لانه اكثر قدرة على تجسيد وجودنا ... مستمرا .

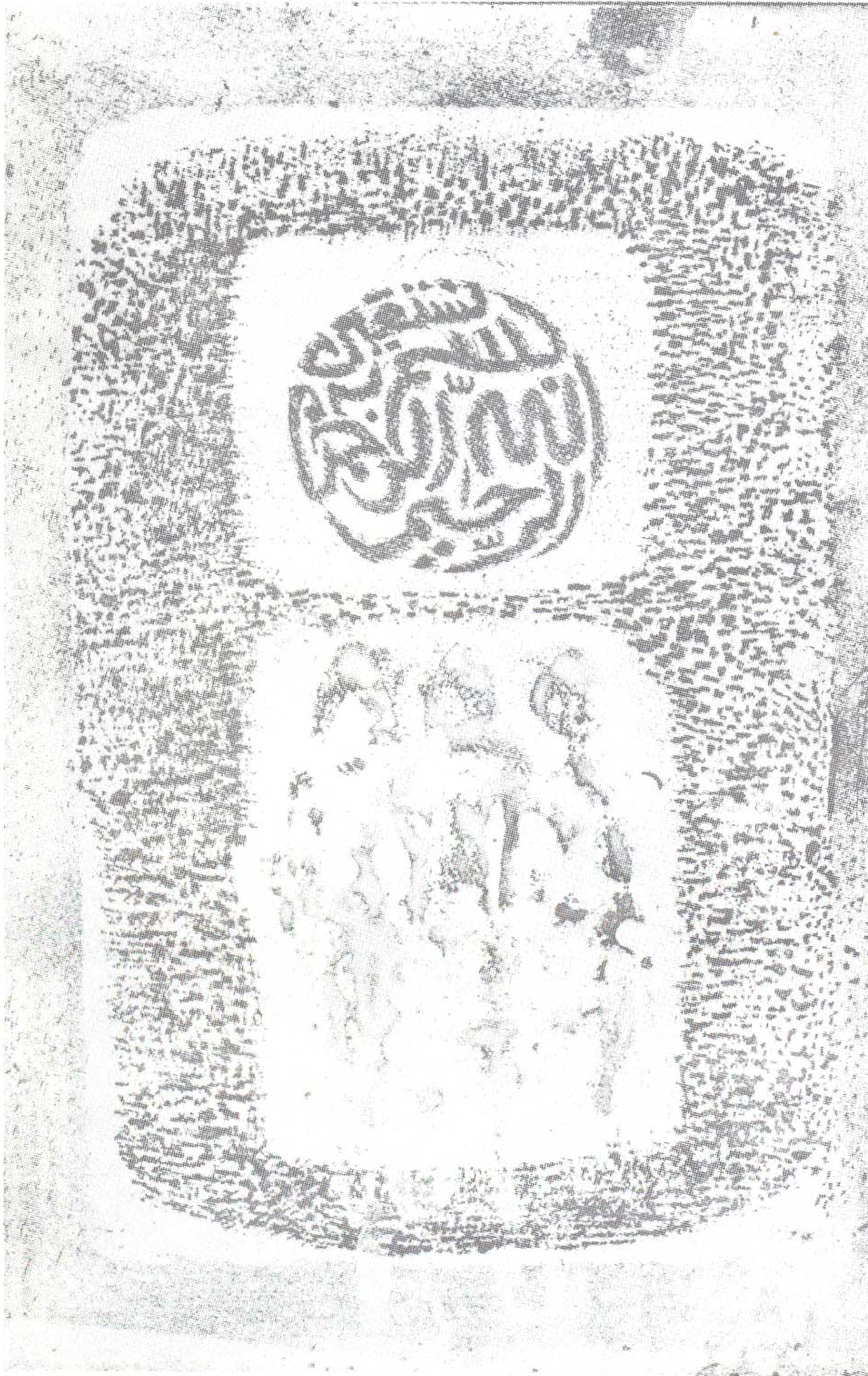
ثانيا : ان العرب لم يكونوا مبدعين في الماضي لتراث أصيل له أهميته الكبيرة ، وهم الان عاجزون عن تقديم ابداع جديد ، وتوليد لما هو جديد يكشف قدرات الابداع التي تتحدى بكل جرأة كل مايقال عنا من دعاوى، بأننا متخلفين عن اللحاق بالحضارة واستيعابها ،وتقديم الابداع الجديد الذي يؤلف الانتاج ويبدعه بعبقرية لاتقل عما يقدمه الاخرون من الشعوب الاخرى .

ذلك لان عالمنا المعاصر ـ رغم تقدمه التقنـوي والعلمي ـ مازال متخلفا في جوانب عديدة ، ولعل اهم هـذه الجوانب هي ادعـاء (التفوق) ، و (النعرة العنصرية) ، واعتبار الشعوب التي لم تتطور تقنيا ، أو التي هي في طريقها للتقدم أقل منزلة واهمية من شعوب اخرى ، وامم ثانية ، وهكذا يربطون (التقدم) بعرق او شعب يعتبرونه اكثر من غيره قدرة على تقبل الحضارة ، وتحقيق الابداع تقنيا وفنيا .

ونحن هنا امام تحد جديد من نوعه ، تفرضـه الايديولوجيات المتفوقة علينا ، وتسعى لشدنا اليه ، والاقلال من اهمية ما ابدعناه ونبدعه ، وتسعى الـى ربط الحضارة بأمة ونفيها عن اخرى ، وجعل الفن له صيغة معينة ترتبط بنتاج معين له سماته واساليبه ، مع ان الواضح أن الشعوب كلها قدمت للانسانية في مرحلة شيئا ما ، وماتزال الانسانية تحتاج الى مشاركة كل الشعوب في الابداع ، لنحقق عالما لانرى فيه هـذه الفروق الطبقية بين أمة واخرى ، ولانرى أن هـذا ممكنا الا اذا اقتنع العالم معنا بأن عليه ان يحترم كل ابداع ويقدر كل المنتجين ، ويحترم كل الصيغ الاخرى التي تقدمها الشعوب المختلفة في درجة التطور ، والتي لاتقل في ابداعها عن الامم المتطورة ، والتي وصلت الى مرحلة تقنية متقدمة .

ولقد ادرك الفنان التشكيلي هذه الحقيقة منـذ البداية ، وعكسها في تجاربه عبر احساسه العفوي، وشعوره بمسؤوليته،وربط بين رؤيته الفنيةوبين ظروف الواقع الموضوعية ، التي جعلته يولي انتماءه اهميـة كبيرة ، ويؤكد على شخصيته الفنية والتي تمثل جزءا لايتجزأ من عملية بناء شخصية امته ، كتراث اصيل يتواصل عبر نتاج تشكيلي حديث معبر عن الواقع يملك الرؤية ويتطلع الى فن معاصر بروح عربية ... يتحدى بها كل الظروف الراهنة .

ونحن قادرون على اكتشافها في تجارب عديدة ، متميزة أصيلة في حركتنا التشكيلية العربية ، التـي أعطت لعلاقة الفن المعاصر بالتراث اهمية كبيرة ، حين جعلت الاصالة ابداعا فرديا ، وخلقا من عناصر ،وتاليفا يحسن ربط الماضي بالحاضر .



كتابة عربية ... للفنان وجيه نحله

ولقد بحث كل فنان عن الاصالة ، فوجد منطلقات له من التراث الذي بدأ يتجدد بابداع الفنان ، ويقدم عالما فنيا له ابعاده ومميزاته ، ولغته الفنية الخاصة ، التي تدمج بين ماهو موروث ووافد في تركيب يتجاوزهما، ولهذا لا نستطيع أن نرد أي تجربة الى مصدر وحيد ، ولايمكن ان نفسرها بكلمات مبسطة ، او بعبارات مسبقة ، ذلك لان لكل فنان عالمه ، ولكل عالم أكثر من جانب ، ولان عملية الخلق الفني في التجاوز ، الذي لانستطيع تقصي كل ابعاده ، ولهذا فالخير كل الخير في مشاهدته ، وفهم دوره وتحليله ، واكتشاف اهـم جوانبه الفنية ، ودورها في حياتنا المعاصرة .

ولقد تأكدت هذه الحقيقة في النتاج الفني للفنانين المبدعين والاصلاء الواعين لدورهم التاريخي ، والذين ربطوا بين قضايا أمتهم وشعبهم بقضاياهم ليعكسوا في تركيب خاص ملحمة الحياة العربية المعاصرة بكـل ابعادها ، وكل نكساتها وطموحاتها والامها وامالها .

وأثبتت هذه التجارب أن الفن التشكيلي العربي المعاصر ، قد أخذ من التراث أشياء لاتحصى واستخدمها بأشكال شتى ، وبرؤى متعددة وهكذا وجدت النماذج التي تؤكد قدرة هذا التراث على البقاء ، وقدرتنا على استخدامه لتحقيق شتى الاغراض التي تتطلبها حياتنا المعاصرة ونحن قادرون على اكتشاف هذا التنوع في الاستخدام ، والتعدد في الاساليب ، الذي يماثل تعدد التجارب التي ارتبطت بهذا التراث ، وهكذا اعطت كل تجربة ما يمكن اعتباره عملا أصيلا على اختلاف الانماط التي استخدمت فيها هذه العناصر .

وقد وجدت كل تجربة في تراثنا المعين الذي لا ينضب ، والمصدر لذي لا يجف ، والنبع السخي الذي يقدم للفنان كل حاجته ، التي تساعده على الابداع بلغة معاصرة .

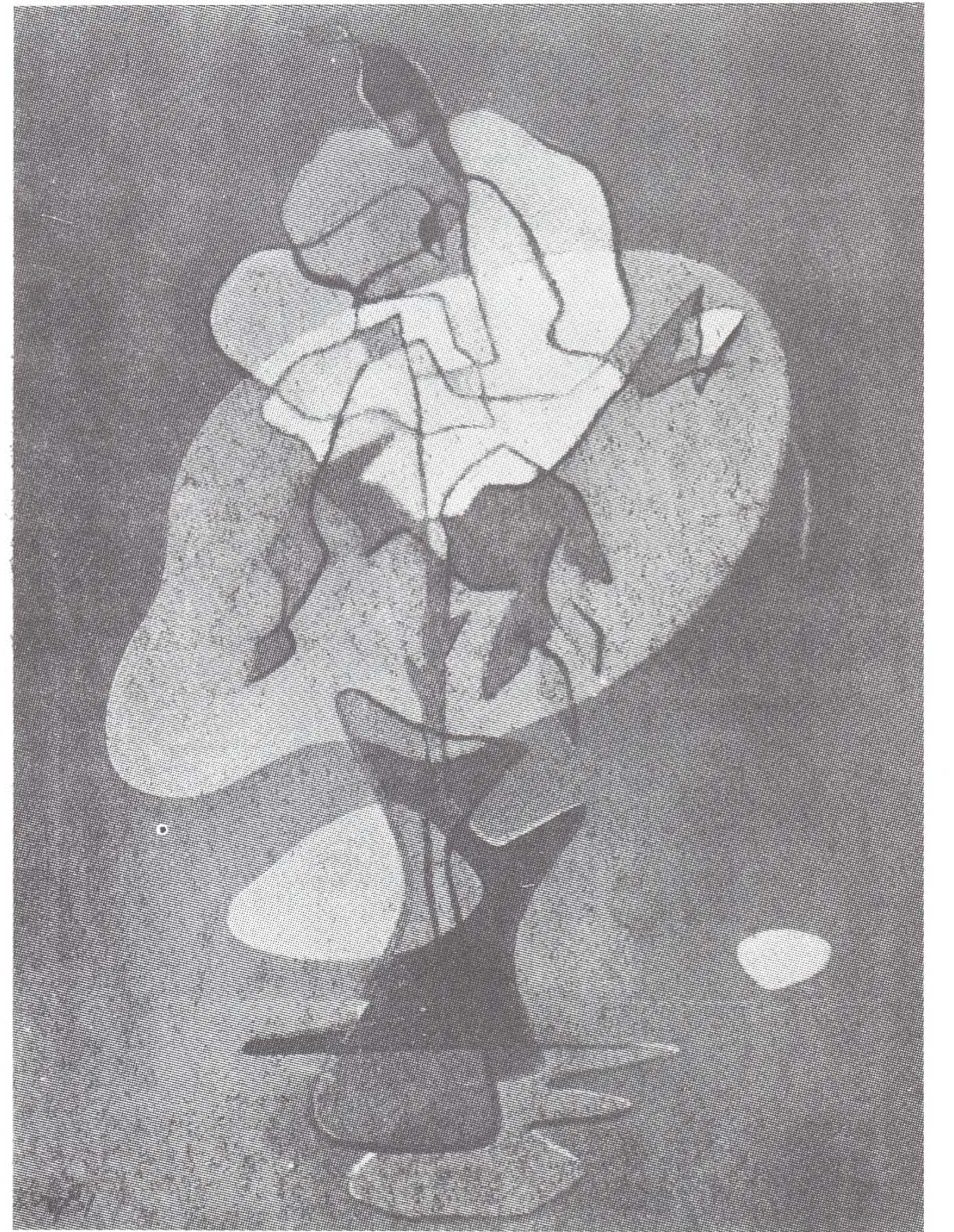
فمن أراد التعبير عن الموضوعات القومية والسياسية ، وجد في التراث ما يساعده على ذلك ، ومن آثر الفن التجريدي والزخرفي فله ذلك ، ومن بحث عن الموضوعات الاجتماعية فلسوف تساعده العناصر على تقديم موضوعاته ، ومن ربط فنه بعالم ذاتي خاص ... حقق ما أراد .

وهذا التنوع يدل – ان دل على شيء – على مدى غنى هذا التراث ، ومدى يقظه الفنان لاهمية الاعتماد عليه ، ومدى حاجاته له ، لكن الفنان لم يتوقف عند الاخذ ، بل حاول أن يعطي ، وهو قادر على دمج ما أخذ بما أعطى ، حتى أصبحت هذه العناصر المأخوذة (معاصرة) تماما ، وملكا له يعيد تكوينها وفق غاياته ، ويحورها حسب أهدافه ويتصرف بها وفق رؤيته ، ليقدم لنا لغة تشكيلية جديدة ، لها جذورها وغاياتها ، وهي تتكامل مع البحث والتجربة لتأخذ أبعادها ، وتتفاعل مع الواقع ، وتمتد بجذورها الى التراث العربي ، وما تركه الاجداد من ابداعات ، وهي معاصرة تأخذ من الفن العالمي لتعطيه .

واكتشف الفنان العربي المعاصر أن في تراثه العربي من العناصر التشكيلية والتجريدية ، ومن المفاهيم الحديثة والمعاصرة ، ماساعده على تحقيق هدفه ، وفيه من الجماليات والقيم الفنية ، ما يتجاوز الكثير مما نراه من تجارب الفنون الاخرى ، كما اكتشف أن هذا التراث كان مصدرا هاما لعديد من التجارب العالمية ، التي اعتمدت عليه لتعطي فنها .



زخرفة عربية ... للفنان نعيم اسماعيل .



زهور للفنان ادهم اسماعيل

ولكن هذه المفاهيم والقيم التي استقاها من تراثه، ومن التراث العالمي الذي أخذ من تراثنا ، تحتاج الى عملية خلق جديدة ، حتى تتلاءم مع الواقع الذي نعيشه وما يتطلبه من الفن ، وحتى تكون قادرة على تجاوز نفسها باستمرار لتكون قادرة على البقاء ، وألا نقف عند فهم معين قدمه الغرب لنا ، بل علينا أن نعيد قراءة هـذا التراث بأنفسنا ... دراسة وبحثا وتنقيبا وتطويرا وابداعا ، يسهم الفنانون فيه اسهام الباحثين والمفكرين ، لتكون القراءة محققة لهدفنا الرئيسي ...

يكون التراث معينا لنا ، في عملية بناء انفسنا والدفاع عن وجودنا حضارة وفكرا ، فلا نسمح للاعداء ... أن يستخدموه سلاحا لهم ضدنا ، بل نستخدمه ونفهمه ونعيد قراءته ، وصياغته ... ليحارب معنا ضدهم .

ولقد اثبتت القراءة العلمية الصحيحة ، وعملية الابداع الفنية ، أن هذا التراث ليس مجرد زخارف، على اهميتها ، وليس مجرد رسوم بعيدة عن التشبيه، ولا يدخل في ذهننا .. أن علينا أن ننحو في فننا المعاصر هذا المنحى ، بل ان تراثنا يملك كل العناصر التي تمكنه من التعبير عن شتى الموضوعات ... سواء كانت تجريدا أو تعبيرا ، موضوعات اجتماعية أو انسانية ،زخرفية كانت أم واقعية .

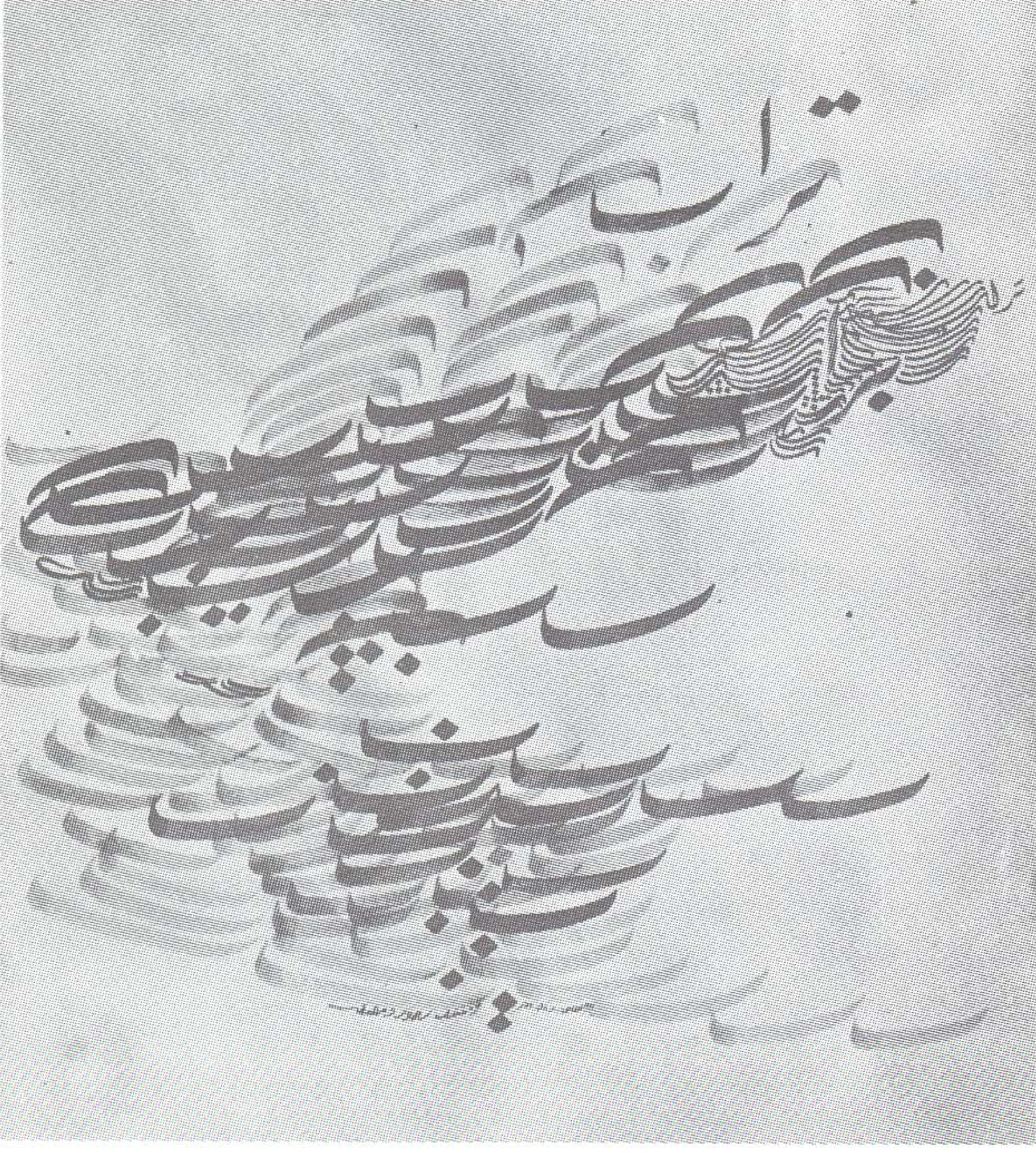
ونحن قادرون على اكتشاف هذه المفاهيم كلها في النتاج العربي ، ولسوف نختار ما يحلو لنا من التجارب لنؤكد اهمية ما طرحه الفنان العربي المعاصر من رؤى فنيه ، وما قدمه من ابداع ... فهم روح هذا التراث، ووعى دوره ، وأحسن التعبير عن الواقع المعاصر .

ولسوف نقدم عدة نماذج من فنانينا ، لنشرح كيف تناولوا التراث في أعمالهم ، وماتوصلوا اليه ... وجددوه .

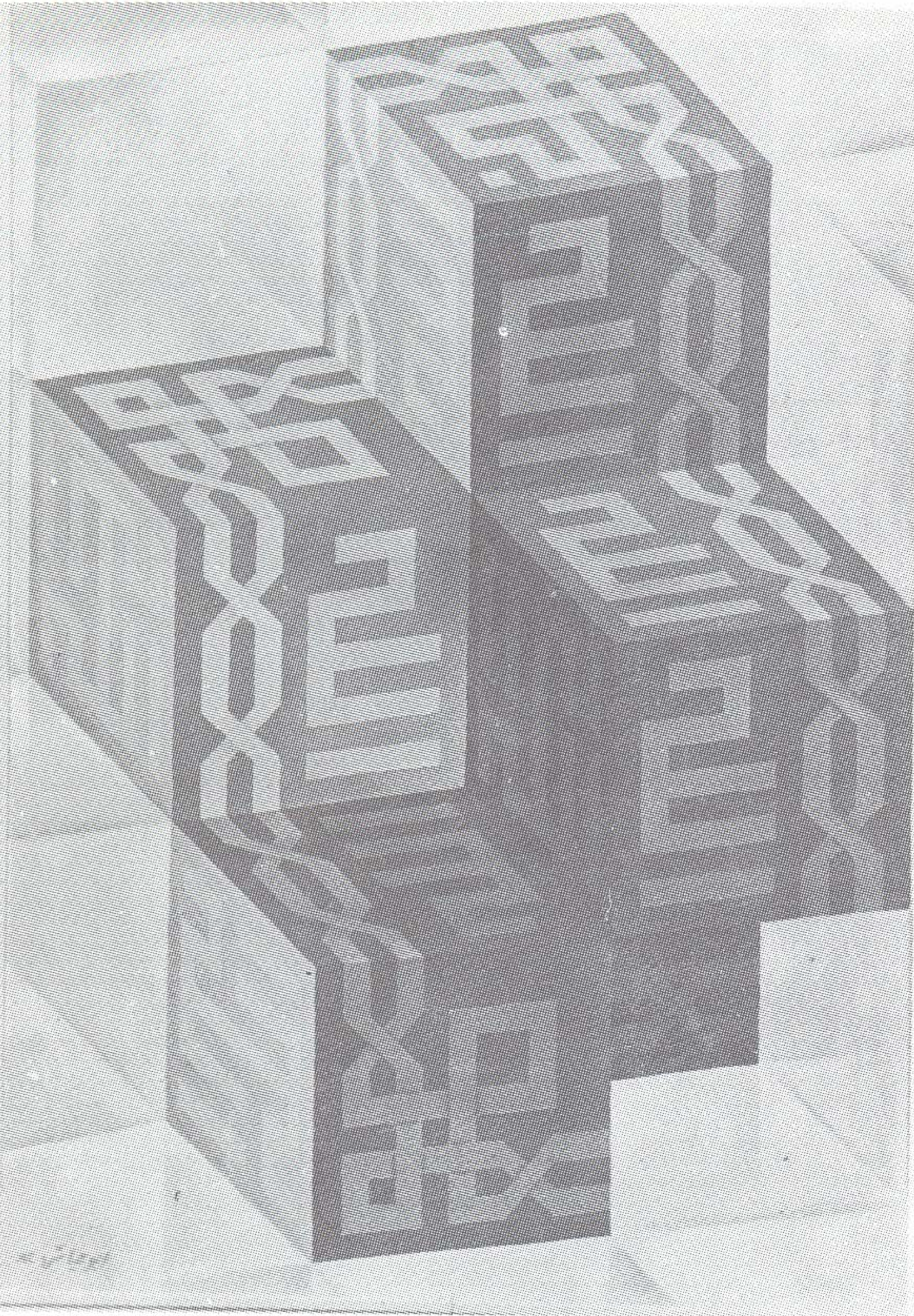
ونحن قادرون على اكتشاف تجارب مماثلةلتجارب هؤلاء في كل قطر عربي مما يؤكد لنا وحدة الفن العربي، وتلاحم فنانيه رغم بعد الشقة والحدود ، ولأنه يواجه نفس التحديات ويملك نفس التراث .

التراث ... كشكل

ولقد توصل الفنان العربي الى عدة حلول لقضية التراث ، وأدخل عدة صيغ من هذا التراث في فنه المعاصر ، ولسوف نكتشف أن هناك من أخذ بالتراث كشكل فني ، وحاول أن يقدم عبر هذا الشكل ما يريد التعبير عنه في لوحته الفنية، كثيرون لجأوا الى الزخارف والى الكتابة ، واستطاعوا تقديم تجارب تجريدية ، وتعبيرية أحيانا ، منهم من ابقى على الزخارف كما هي واستخدمها في لوحته ، ومنهم من طور هذه



كتابة عربية للفنان محمد غنوم

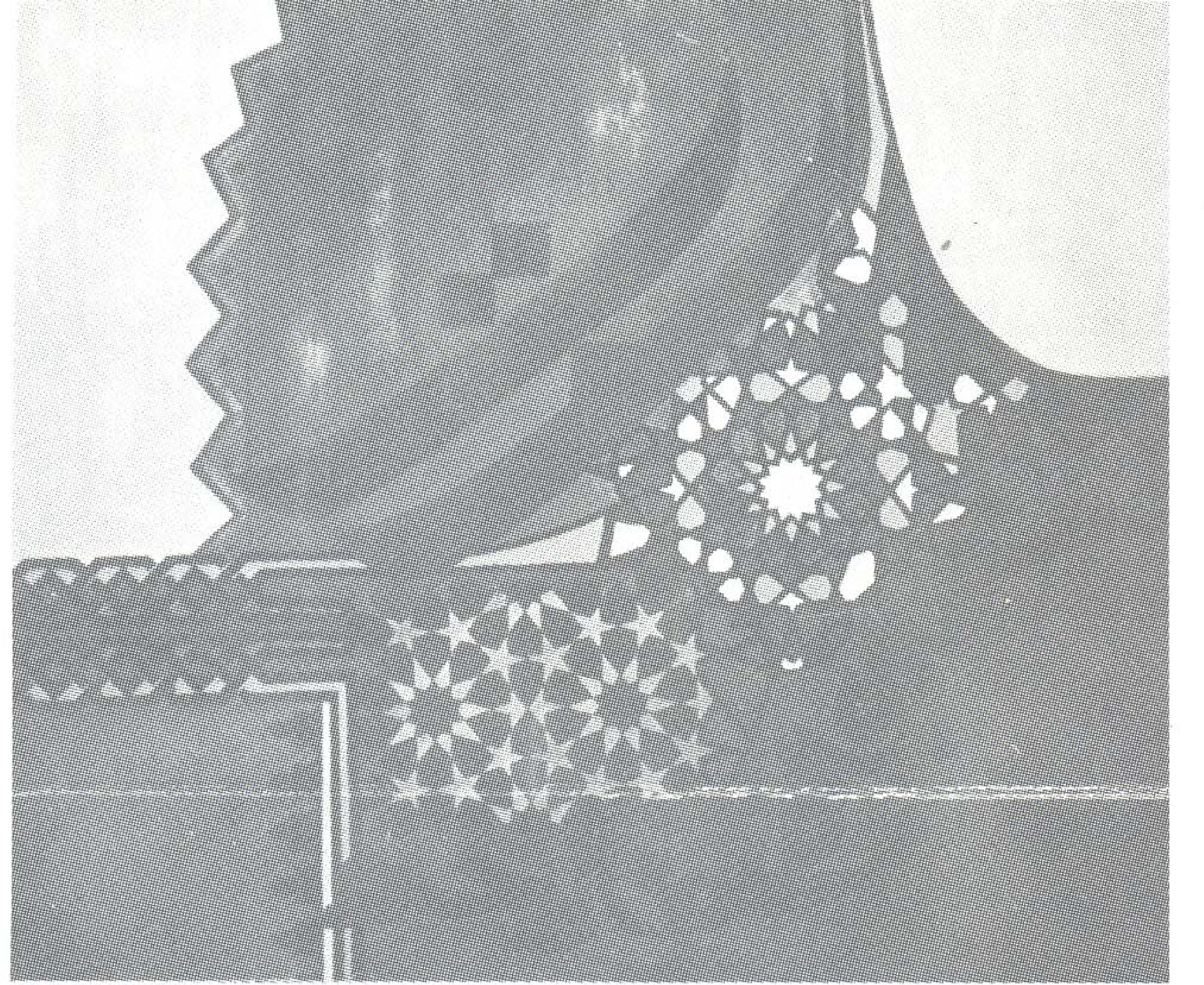


زخرفة عربية للفنان حسان ابو عياش

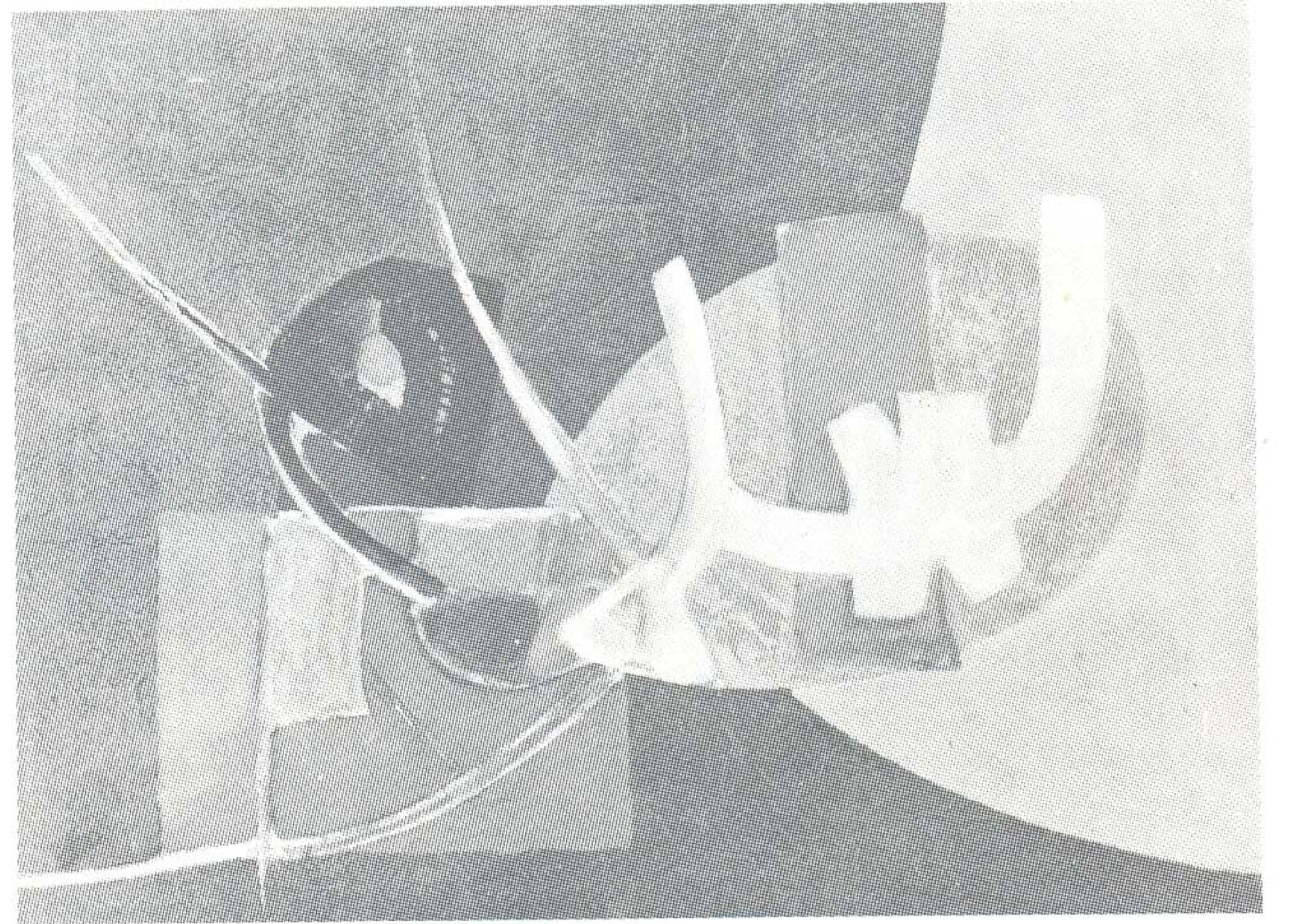
الزخارف وقدمها ضمن تشكيلات حديثة ، ومنهم من اعتمد على عناصر من الكتابة العربية (الخط) ، وأعطاها صياغة حديثة، ومنهم من طور هذا الاستخدام للكتابة حتى أصبح التشكيل المعاصر في لوحته هو الاساس ... وفي كلا الحالتين اعتمد على الشكل وحده، وعلى علاقات الفن المحضة في تأليفه . وقد يصل الفنان الى تأليف متميز له شخصيته الفنية ، لكن الصيغة الفنية الشكلية — على أهميتها — ، لا يمكن أن تكون الحل للمعضلة ، والجواب الشافي للمضمون ، وذلك لاننا نحتاج الى الصيغة التعبيرية ، أو التسجيلية ، أو الذاتية ... التي تساعدنا على تطوير تجربتنا الفنية المعاصرة ، وهكذا قد نستطيع توظيف الشكل في هذه الصيغة ، جماليا وتطبيقيا ، وقد نحس بأن هذا الشيء يبدو هاما في فن على صلة بالحياة اليومية ... لكن ... يبقى العمل الفني ... ناقصا ... حتى ولو حقق كمال الشكل ، ووصل الى قمة الابداع .. ما لم يكن الفنان قادرا على اعطاء الشكل وظيفة اجتماعية ... أو فكرية .

ولهذا لم يعد الفنان يفكر في شكل من الاشكال من أجل الشكل وحده ... اذ لابد من أن يعطي الشكل مضمونا ليعبر عن قضية ، وبدأنا نرى مفارقة بدأت تبرز ... الفن ليس شكلا ، بل ان علينا أن نبدع فنا له مبررات الوجود ، ليأخذ دوره ، وإن في قدرتنا على تجاوز حوار الاشكال حين ندخل الرمز ، أو نلجأ الى الصيغة الجمالية التي تقدم لنا وظيفة ، وهكذا يبقى الفن حوارا شكليا حتى نوظفه أو نرمز به الى مضمون، فان لم نستطع فسينعزل الفن عن الواقع مهما حاولنا.

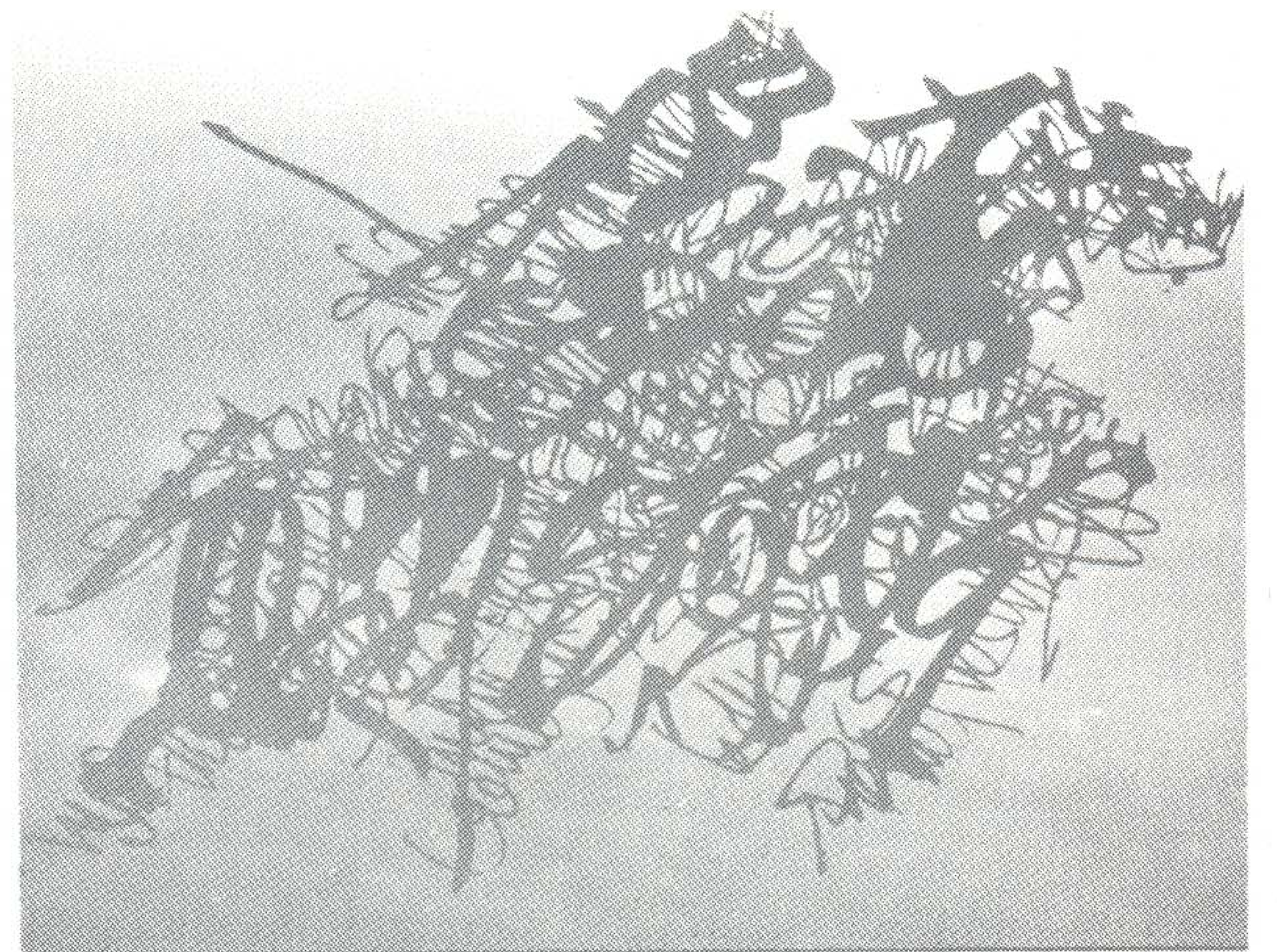
وهكذا بقيت المحاولات التي انطلقت من الاشكال وحدها ، هامة ... من حيث قدرتها على تطويرنفسها، وتعميق الرؤية الجديدة ، لكن الفن الاكيد يكمن في عملية ربط الفن بالواقع ، وهكذا تبرز مشكلة التشكيل الناقص الذي لا يجد الوظيفة ، ولا يتفاعل مع الظروف الراهنة ، ولا يتلاقى مع المضمون ، وقد ينقذ الفنان نفسه اذا رمز ، أو أعطى ماهو ملح عبر ما توصل اليه من شكل ... وهكذا فالشكلانية تأخذ معنى تجريبيا لتطوير الشكل نفسه والبحث عن صيغة جديدة له ، لكنها تأخذ أبعادها حين يوظفها الفنان لمضمون أو وظيفة اجتماعية تبررها .



تكوين عربي للفنان رفيق اللحام .



لسلام .. للفنان محمود حماد .



كتابة عربية للفنان يوسف الاحمد .

التراث ... كمضمون

وقد يتجه الفنان الى محاولة التعبير عن الموضوعات الاجتماعية والسياسية الملحة ، ونحن هنا أمام تجارب عديدة لفنانين ربطوا بين الفن والقضايا المصرية ، وعبروا هذا الارتباط عن طريق الاتجاهات الواقعية والتعبيرية ، رسموا المآسي والاحداث ، حاولوا أن يكون الصوت المعبر عن الواقع .

ونحن هنا أمام تعدد في النماذج .. من تسجيلية الى رمزية الى واقعية ، وواقعية تعبيرية ... ولقد اختار الفنان أن يقدم لنا شخصية فنية لها جذورها في الواقع ... وأحس هذا الفنان أن عليه الا يقلد التجارب الفنية الوافدة ، وأن عليه أن يقدم تجربة جديدة لن تستقيم الا اذا اعطاها جذورا تربطها بنا ، وهكذا بدأت عملية توليد جديدة لواقعية على صلة بنا ، ودخل الفن مرة أخرى في اشكالات جديدة ، اذ كيف يوفق بين (الواقعي) الذي وفد علينا ، وبين الواقع الذي نعيشه وكيف يعبر عن ارتباطه بجذوره، ليعكس لنا الاصالة التي تبدو ضرورية لنا ، ضرورة وجود شخصية متميزة لكل فنان .

وهكذا أدخل الفنان العربي عدة عناصر شكلية وتجريدية دمجها بعناصر واقعية ، وأدخل الكتابات ، والزخارف ، والاشعار ، والرموز ، ليؤلف عملا ملحميا، له جذوره ، وبحث عن عناصر من الماضي تساعده على التعبير عما هو معاصر .

وهذا يعني أن الاشكال الفنية التي نراها الآن ، والتي ربطت الفن بقضية سياسية واجتماعية ، قد بدأت تتجاوز ماهو وافد من صيغ فنية ، عبر عملية تطوير الواقعية عبر دمجها بالرمز ، والاشكال ، التي تدل على أن الفنان العربي الاصيل ، والمعاصر ، لم يتوقف عند صيغة محددة من التشكيل ، عبر عملية ابداعه ، ولم يأخذ بتيار أو اتجاه واحد ، دون أن يضيف اليه ، ولم يترك شكلا وافدا يبقى على حالته، وذلك تبعا لما أضافه أو صوره أو بدله ، فهو لهذا ينسجم مع نفسه ، ويحقق هدفه حرا من التبعية ، ويقف أمام الوافد الموقف المتميز المطلوب ، لانه يشعر بأن عليه أن يضيف ، وأن عليه أن يدمج ويحور ويبدل ويبحث ، وهو يخلق اعتمادا على أكثر من مصدر ، ولهذا فهو يبدع اتجاهات فريدة في نوعيتها ، وفي محاولاتها ، لانه يريد أن يوسع من صيغ التعبير ، ويجعلها قادرة على استيعاب مفاهيم جديدة ، تفرضها ظروف الواقع ، وهو ان لجأ الى تيار فني معروف .. نراه يعامله مع (الواقع) ويعيد النظر فيه ، وهكذا لا نرى استقرارا في تجربة ولا نرى طمأنينة في تيار ، ولا ثقة في أي شيء ، وهكذا تتولد التجارب عبر الزمن، لتحقق المستحيل ، الذي يبدو في دمج الواقع بالتجريد والتعبير بالتشخيص ، والرمز بالاسطورة ، والصياغات اللونية بالكتابات ، ويحشد في لوحته جمعا من العناصر والتيارات ، ودمجا لمدارس ومفاهيم ، لتساعده على تحقيق هدفه .

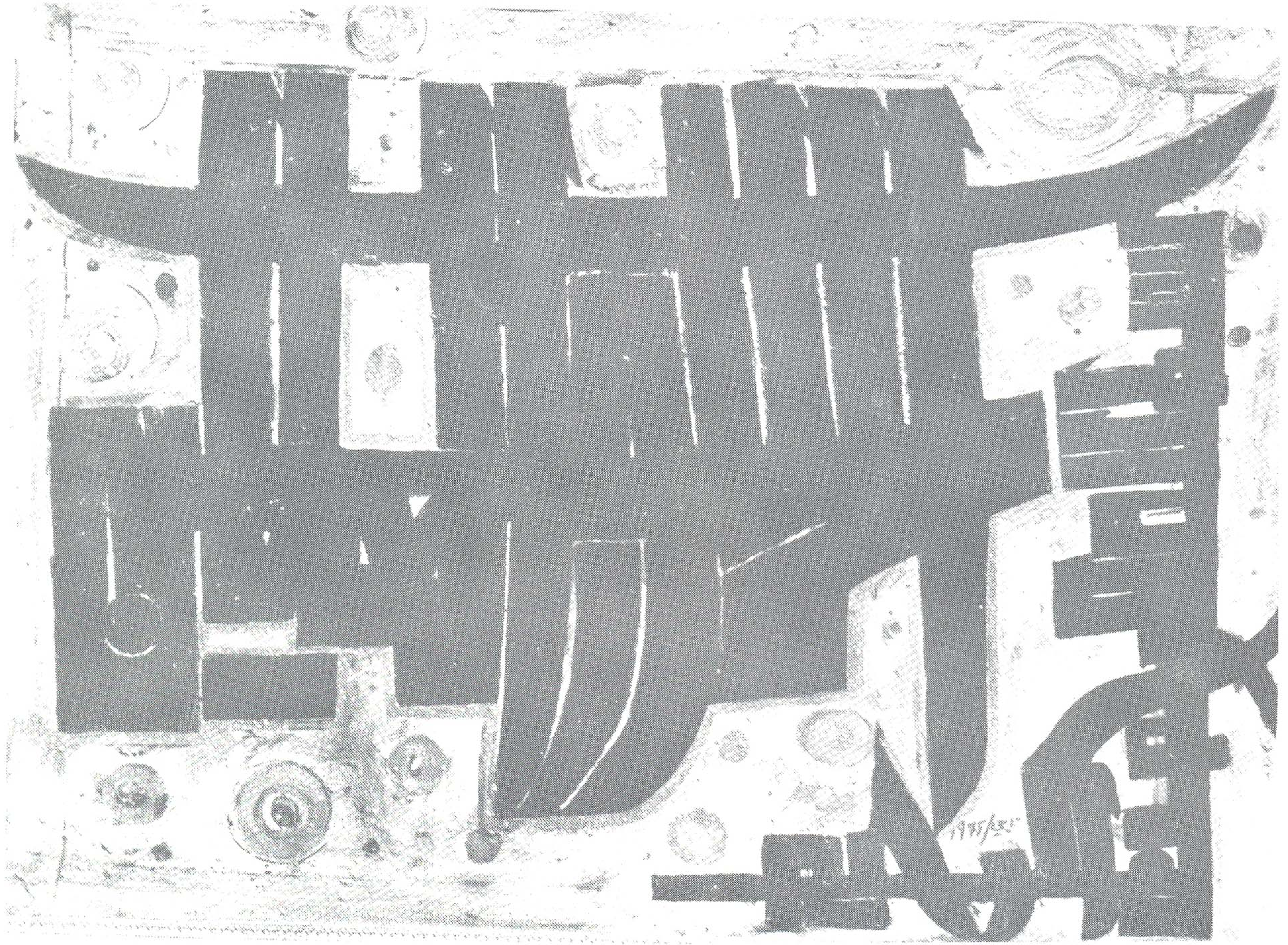
ونحس برغبة عميقة كامنة فيه للجوء الى (الرمز) سواء كان تجريدا أو كان فكرة ، أو قصة شعبية ، وترتبط الرموز بالارض والامومة والصلب والبعث بعد الموت ، والقدرة على الصمود ، وهو حين يستعير هذه الرموز يسعى للابتعاد عن المباشرة ، يلح على الاساطير والقصص القديمة ويستعين بالتاريخ ، ويعود الى الواقع .

وهكذا تحتاج الواقعية الى توظيف فكري وفني، كي تبقى وتستمر على حالتها ، كما احتاج التجريدالى هذا التوظيف ، وهي تحتاج الى التأصيل ، ولهذا نحس بأن ثمة تجارب بدأت ترضع من تراثنا وتتغذى به ، لتقدمه في اطار جديد ، وتقدم لنا خلاصة بحوثها وتجاربها ، ورؤيتها الجديدة .

التراث ... كرؤية ذاتية

اما الصيغ التعبيرية الذاتية ، التي أكدت على أهمية العوالم الداخلية ، والتي ربطت نتاج الفنان به برباط محكم ، فقد أرادت أن تعكس ما يتفاعل مع هذا الفنان من رؤى وعناصر ، وهي أيضا وضعت الفنان في موقف لا يحسد عليه ، لان الفنان اختارالعالم الذاتي ينطلق منه .

ان الفن هو هذا التواصل مع الآخرين ، فكيف تكون الحلول المطروحة أمام التعبير الذاتي ، الذي يقدم لنا رؤية ذاتية ، وهكذا بدأت عملية تصعيد غايتها التواصل ... ليصبح الذاتي عاما ، والفردي مشتركا، ليربط الفنان بين أزمته الشخصية ، وحالته الوجدانية المأساوية ... وبين أزمة مشتركة ، ويتولد عن هذا التصعيد حوارا مع الآخرين ، وهكذا دخلت اللوحة عناصر ذاتية محضة ، اندمجت مع عناصر خارجية ، وترابطت معها في حوار ، وهكذا تجاوز الفنان نفسه ليكون أصيلا ، واعطى عبر حواره مع نفسه ، ومع الآخرين ، الاشكال المستنبطة التي تربط بين أكثر من جانب ، وتجمع أكثر من عالم واحد في عمل ، ولهذا



كتابة عربية للفنان ناجي عبيد .

فالفنان حين ينشد مثل هذا التأليف قدم لنا أكثر من حل لمعضلة ، وأعطى أكثر من جواب ، ذلك لان محاولته جمع النقيضين تبدو مستحيلة ، من الزاوية النظرية المحضة ، فكأنه يبحث عن المستحيل ... ليحققه .

انه رأى أن خصوصية تجربته الفنية لها أكثر من ضرورة ، وهكذا قدم لنا التراث معاصرا ، والمعاصر أصيلا، والذاتي خارجيا، والخارجي ذاتيا، التشخيص فيه روح التجريد ، والتجريد له ارتباطه بالرمز ، الحقيقة تندمج مع الاسطورة ، والاسطورة تعاد الى الحياة والواقع عبر لغة الفنان الخاصة ، وتوظف في تجربته بخصوصية ، وتعطي العمل قدرة على الاستمرار والبقاء ، وهكذا اصبح العمل الفني قادرا على امتلاك الازمنة كلها ، الماضي والحاضر والمستقبل وذلك لان الفنان يريد هذه الأزمنة كلها ضمن عمل واحد ، لا يرضى بالوافد بل يهذبه عبر شخصيته ، ولا يقبل بالتراث كما هو بل يختار منه ، ولا يقف عند صيغة فنية دون احتوائها وتطويعها ، وهو يجرب ، ويريد أن يصل الى ماهو فريد متميز وأصيل .

وهكذا أعطى الفن العربي شهادته على الواقع ، وكان صادقا حين كان أصيلا ، وعبر عن تميزه حين أعطانا صورة عن هذا الواقع ، الذي أصبح يحتاج الى تأكيد عبر الفن وعبر وسائل التعبير الاخرى الهامة ، حتى نكون قادرين على تجاوز الوافد ، الذي يريد سحقنا وتذويبنا ، ودفعنا الى الدوران في فلكه .

ولهذا فان مشكلة الفن العربي الحقيقية ، تكمن في قدرته على تجاوز نفسه ، في مرحلة التحدي التي نعيش ، وتجاوز السلبيات والتخلص من المقلدين ، وذلك لان الاصيل سيكون معاصرا حتما ، مرتبطا بتراثه معبرا عن أمته ، له شخصيته التي ستفرض نفسها وتحقق وجودها ، وفي كل حركة فنية عربية من التجارب الاصيلة ، ما يجعلنا نطمئن الى المستقبل وان التحدي الحضاري الذي نجابهه اليوم سوف يجابه بتحد حضاري يتجاوزه .

لوحة بلا إسم

مُداخلة لغويّة في اللوّحة الفنيّة

وليد اخلاصي

— ١ —

الكتابة عن لوحة فنية ، تشبه في كثير من الاحايين التعبير بالخط واللون عن النص المكتوب . الكاتب ، لا يستطيع أن يدخل باحكام في عمق الفن المرئي أو أن يكشف عن كيمياء اللوحة . كذلك الفنان ، يعجز عن الاحاطة الكاملة بالنص الادبي .

كأنما الفن ، لوحة أو نصا مكتوبا أو لحنا مسموعا، خلق كي لا يصنع سوى مرة واحدة . والمحاولات المبذولة في اعادة صياغة الفن بلشرح أو بالنقد ، نجرؤ فنقول أنها في معظمها ، محاولات تركيبية أو تخريبية لا تحقق الهدف من جهدها ، ولا ترقى الى براءة الابداع وعفويته وغموض مسببات تكوينه .

— ٢ —

وهكذا دوما يكون الامر ، اجتماعيا ، شعبيا ، وفي حالات كثيرة نقدية ، انهم يعاملون الابداع الفني على انه انثى .

اللوحة انثى ، تكون جميلة أو عاقلة أو تثير الرغبة أو أنها تخلق المخاوف في النفس أو تنعش الذاكرة أو أنها تعزى الانسان او تلهمه أو . . .

والقصيدة انثى ، والرواية أنثى . وقد لا يكون مرد هذا الامر الى انوثة المصطلح ، قدر ما يعود الى نظام الحياة السائد .

هل الموقف من اللوحة الانثى ، نتاج حالة اجتماعية تتجلى في سيطرة النظام الابوي على الحياة ؟ أم أنها موقف جمالي بحت ، يقترن فيه الجمال بالانثى كمقياس مثالي له ؟ أم أنها ، اي الانثى ، وعاء الحياة يقوم بحفظ النوع ؟

وقد تكون الحقيقة قائمة في واحد من التساؤلات المستفسرة تلك . فمجتمع الذكورة الذي يتألق في صياغته النهائية بالنظام الابوي ، يعامل الابداع الفني من خلال أنه وسيلة لالتحام القوة بالانوثة لتحقيق أرقى حالة اجتماعية يطمح اليها النظام الانساني . وهوكذلك يعامل الانثى ضمن مفهوم الامتلاك ، لذا فقد وضع مقاييس الجمال من خلالها . ولجهلنا بتفاصيل علاقة النظام الامومي القديم تاريخيا بالفنون وعلم الجمال ، فان تسليمنا بهذه الحقيقة ، يجب ألا يوقعنا بأي حال من الاحوال في فخ التفسيرات الجنسية الفجة ، وهي التي تكون أحيانا صلب التفسير الحسي للابداع .

الانثى في العلاقة البيولوجية ، وسيلة لتحقيق الهدف من الحياة : حفظ النوع والانثى في العلاقة الحياتية الشاملة ، وسيلة لتحقيق الهدف الارقى : تحسين النوع .

علاقة الذكورة بالانثى . هي الطريق الوحيد للاكتمال . أما علاقة الفنان باللوحة فهي السبيل الى الكمال . وقد يمكن لنا تصور تلك العلاقات على النحو التالي :

الذكورة × الانثى ⟵ الاكتمال

الفنان × اللوحة ⟵ الكمال

والاكتمال هو الحالة المسبقة أو التحضيرية للوصول الى الكمال . وهذا المنظور قد نجد تعليلا أوليا لانوثة اللوحة في المجتمع الابوي أي مجتمع الذكورة .

الكمال ، اذن ، هو الحالة القصوى لاحتمال وصول الفنان التشكيلي بلوحته الى وضع لا يمكن أن تكون فيه الانوثة قد حافظت على خصائصها الجنسية ، لانها تصير الى حالة جديدة ، هي حالة (اللاجنس) .

اللوحة الفنية ، بمقياس الابداع لا البيولوجيا ، هي تحقيق حالة الكمال التي لا تحتمل أنوثة أو ذكورة ، فالتخصص الجنسي وظيفة للحفاظ على النوع ، واللوحة ليست بحاجة الى أن تلد أو تتناسل لانها نهاية مطاف وليست بداية . واللوحة تجمع اليها صفات الجنسين المتناقضين ولكن في حالة لا جنسية . وكما الكهرباء تتولد من قطبين متنافرين ، فانها تختلف عن صفات القطبين في الوقت الذي تجمع اليها خصائصها المتفردة .

علاقة الرجل بالمرأة تعطي الابناء ، أما علاقة الرسام باللوحة فتعطي الفن . الابناء ينتمون الى جنس معين يحققون به من جديد ظاهرة التكاثر ، وأما الفن فلا جنس له ، وتلك هي حالة الكمال .

ولفهم كيمياء اللوحة المحسوسة والروحية أيضا ، علينا أن نفهم كيمياء الكمال ، وهذا أمر لم تسمح به بعد المعارف الانسانية بشكل متكامل ولا الحياة الاجتماعية المحدودة بالقصور وذلك بالرغم من تقدم العلوم والاداب والفنون والتنامي في الوسائل والنتائج .

اللاجنس اذن في المفهوم الابداعي ، هو الكمال . فيما الجنس ، في المفهوم الحياتي ، هو الاكتمال . واذا كان اللاجنس العقم ، أي انعدام التكاثر والتوالد للظاهرة ، فهل الكمال يعني هنا حالة العقم ؟

نعرف أن التكاثر هو الطرف المقابل للموت ، اذ ما من ظاهرة أو كائن حي يبتدأ من حالة التكاثر الا وينتهي بالموت . ومن هنا نستطيع القول بأن العقم في اللوحة أو الفن بعامة هو خلود للظاهرة .

ـ ٣ ـ

الفن ليس ظاهرة عضوية ، كما هو الحال في مفهوم الكيمياء العضوية أو في الكائنات الحية . وتكون اللوحة المرسومة (عضوية) ، بمعنى تعرضها لظاهرة التحلل شأن الكائنات ، اذا لم تحقق حالة الكمال .



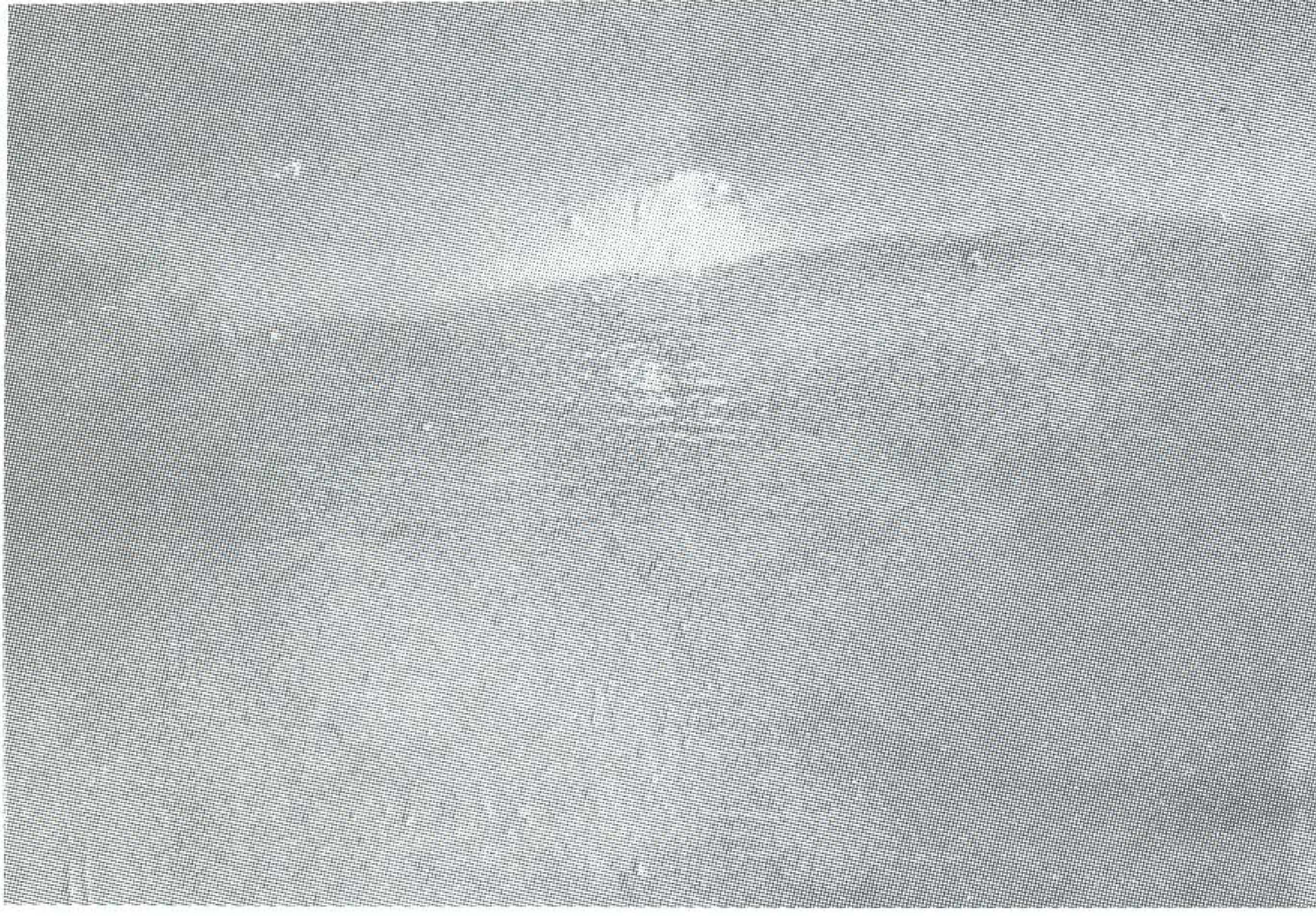
شكل رقم «١»



شكل رقم «٢»

اللوحة تصبح موجودة أبدا في ضمير الزمن المتدفق، عندما تنتقل من الحالة العضوية ، الى المادة الفنية المستمرة . ومن هنا يأتي مفهوم الخلود للفن .

واللوحة الفنية ارتقاء من الزمني ، اي انها خروج من قيود وأحكام (السائد) و (المتداول والمتعارف عليها) ، الى التمرد على الوضع المألوف ، الى الوضعية التي تحمل الاستمرار في داخلها ، انها عملية الصمود الخارجة من رحم التناقض الجدلي نحو الانسجام الجدلي ، لذا فهي تخرج من التسمية المؤنثة المدجنة الى حالة النقيض من الواقع المسيطر .



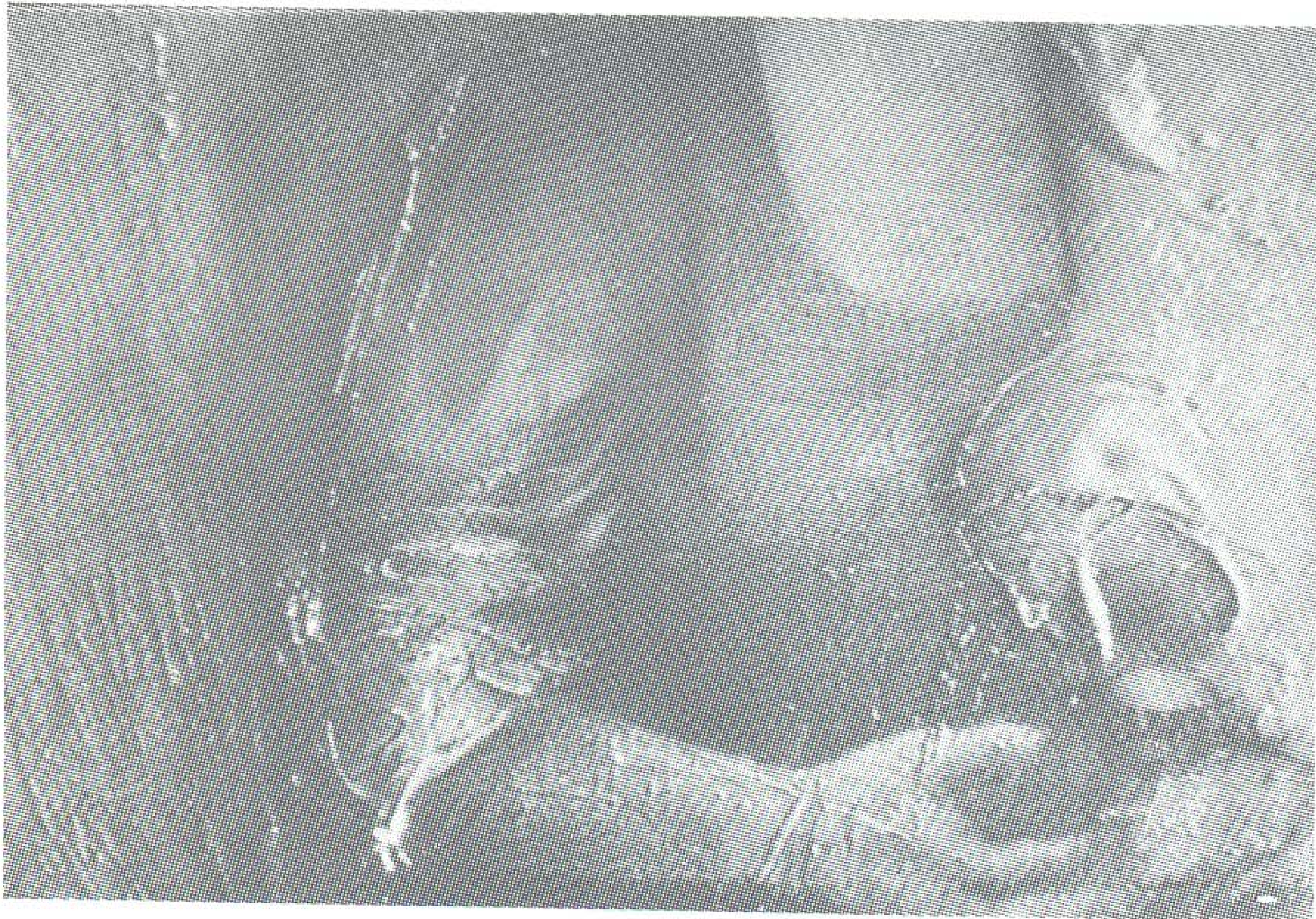
شكل رقم « ٣ »

ـ ٤ ـ

لماذا يطلق اسم ما على اللوحة ؟ أهي الدلالة ، ام انها محاولة لاستكمال النقص في وعي المشاهد ، ام انها اضافة عنصر على الفن ليس هو اللون أو الخط أو الضوء بل هو الفكر المجرد الذي يحاول تحقيق تصور أو معنى معين للوحة ؟

التسمية ، في كثير من الاحوال ، جزء من عملية الابداع ، كما ان عدم اطلاق اي اسم على اللوحةالفنية، هو من صلب الابداع ايضا . كما ان التسمية ونقيضها، تصبحان هتكا لحالة الابداع ، اذا كانتا لا تمتان بصلة الى اللوحة ، أو انهما تجيئان ضعيفتين او مجانيتين ليستا على مستوى الابداع .

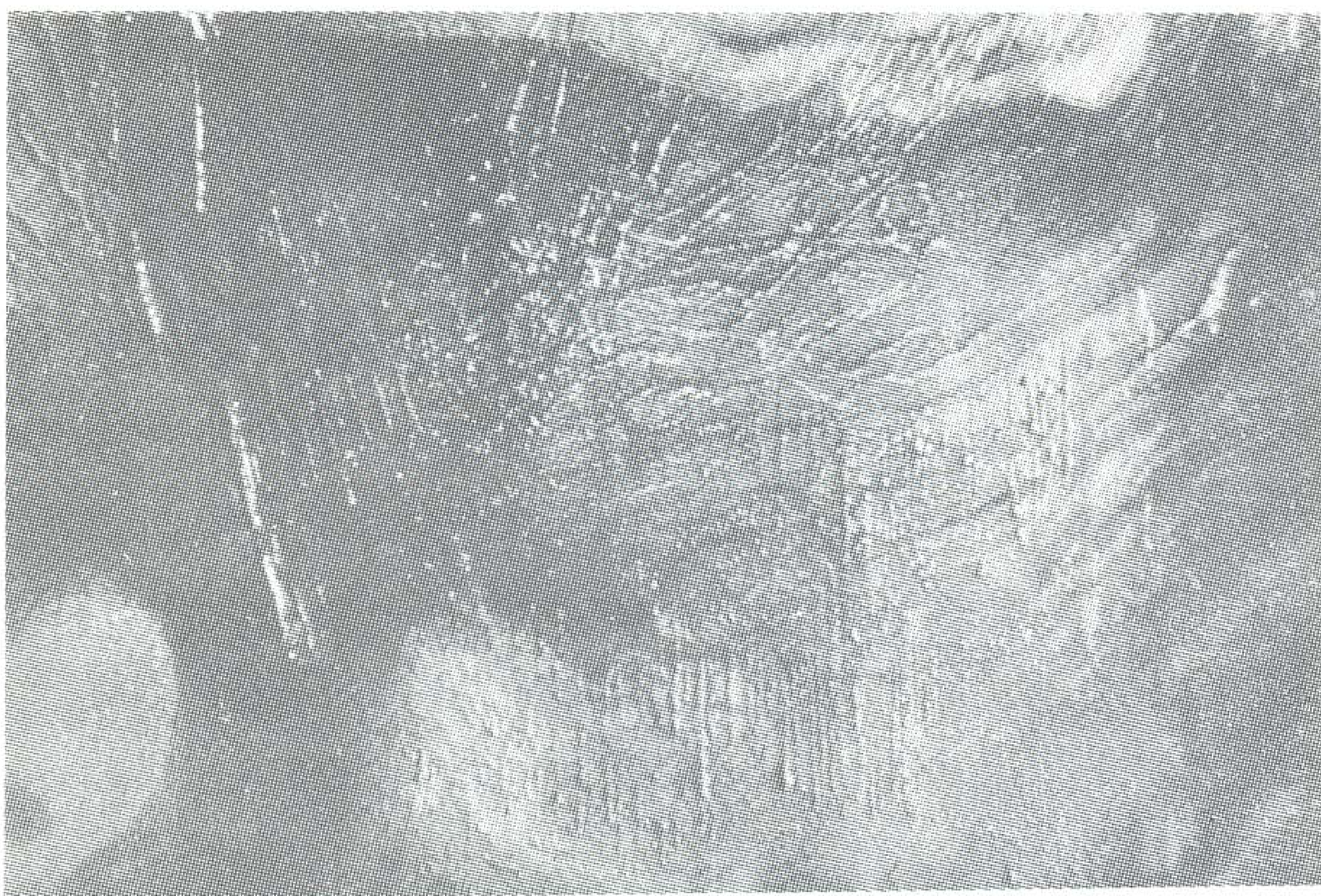
هل التسمية دلالة تشير الى موضوع معين او فكرة محددة في اللوحة ، ام انها خلاصة لفظية لمجموع التفاعلات الابداعية في مساحة اللوحة . وهل اللااسم اشارة الى اكتفاء اللوحة بحضورها ، ام انه عجز عن وضع معادل لغوي لمجمل العلاقات اللونية الضوئية في اللوحة .



شكل رقم « ٤ »

ومثل هذه المشاكل ، دفعتني ذات مرة ، وانااتأمل لوحة فنية للفنان (يوسف عقيل) ، الى التساؤل عن اسم اللوحة ، فلم اجد منه جوابا . ويبدو ان الفنان لم يحاول في معظم لوحاته الى استخدام الدلالاتاللفظية لتحديد اسم ما لواحدة من لوحاته ، الا ما ندر .

تساءلت ((كيف يمكن لنا ان نتحدث عن لوحة ما دون الاشارة اليها باسم معين)) . اذكر انه اجاب بما معناه ((سمها كما تشاء)) ثم اضاف ((لستبحاجة الى اسم يدل على اللوحة فهي مني)) وأتساءل ((اليس الابن هو جزء منا ، ومع ذلك فهو يحمل اسما للدلالة عليه)) . كما واحاول دوما ان أعرف ان كانت اللوحة تحمل وزر تسميتها او عدمه .



شكل رقم « ٥ »

عادة ، تحمل اللوحة الفنية عبء اسمها ، لسهولة تحديد وجودها الموجود . ونتساءل : لِمَ نحاول دوما أن نبحث في وجود العمل الفني ؟ أهو فضول المعرفة ، أم انه محاولة للتخلص من الجهل بالشيء ، أم انه طموح لاضافة شيء منا على اللوحة لتصبح أكثر قربا من وجودنا ؟

لنتسلح بغريزة الفضول ولنبحث في المقال ، لوحة لفنان سوري ، فقد تسعفنا اللغة ، بعيدا عن قوانين النقد ، في الحصول على وجود اللوحة فينا أو وجودنا في اللوحة .

ـ ٥ ـ

لوحة للفنان يوسف عقيل (٥٠ × ٧٠ سم اكريليك + بولي مود لينك) رسمت في العام ١٩٨١ ولا اسم لها (الشكل رقم ١) .

هذه اللوحة ، بالرغم من انها تصور اربع حالات من الطبيعة الملموسة التي يمكن تسميتها على أقل تقدير وهي :

المرأة ـ المصباح ـ الشجرة ـ الارض والسماء والشمس ، فانها تبرز حالات مركبة مختلفة يمكن أيضا تسميتها وهي على سبيل المثال :

المرأة/المصباح . المصباح/المرأة . المرأة/الشجرة . المرأة/الارض . المصباح/الشمس ...

وفي اللوحة أيضا تتشكل علاقات ثنائية أو ثلاثية ، نتوصل اليها بعد شيء من التأمل والنية في الغوص خلف السطوح ، ومن هذه العلاقات :

المرأة ـ الحزن ـ اليباب

المرأة ـ الصمود ـ النور

المصباح المشع ـ الشمس الضعيفة

الشجرة العارية ـ الجسد النضر

اليباب ـ الامل

وهكذا تتحول المساحة البيضاء الى أفكار وعلاقات لونية وفكرية ملهمة ومثيرة .

وأعترف أنني في البداية عندما تعرفت الى اللوحة ، رأيت فيها أنوثتها كانطباع أول ، وقد يكون القواعد الجمال السائد دور كما ذكرت ، أو انها ذكورة الرسام . وبالرغم من أن المرأة في اللوحة تبتعد كما هو ظاهر عن جمالية الانوثة المتعارف عليها في المنظور الاجتماعي والذكوري ، الا ان السرعة في الحكم لا يمكن لها الا ان تقود الى مثل هذه النتيجة .

ومع مرور لحظات التأمل التي خلفها في النفس حركة اللوحة الداخلية ، فقد ابتدأت صورة الانوثة بالزوال التدريجي ، وتكشفت طبقات اللوحة الواحدة تلو الاخرى ، وكأنما اللوحة تتقشر لعينيك أو ربما بصيرتك فترى طبقة النور تملأ فجوات المشهد ليظهر العمق ، فطبقة الاشعاع الذي يولده المصباح الذي احتضنته اليدان بالقرب من قلب المرأة وكأنما عقدتا العزم على منحه فعل الاضاءة المؤثر ، فطبقة الدلالات والرموز التي ستصبح هي أرضية اللوحة الفنية ذاتها . وهكذا يبتدأ الشعور الاولي بالانوثة للوصول الى الانطباع الجمالي الذي يحمل الدلالات والرموز وبالتالي خلاصة وجود اللوحة .

انفعال متناقضة تبعث بها اللوحة اليك ، وفي النهاية يكون الفن . ثمة شعور بالحزن والخواء يعادله امل وامتلاء ، شمس غاربة يقابلها ضوء متقد ، أرض جرداء يناقضها بنيان شجرة صارمة الوجود . وتلك الانفعال أو الدلات المتناقضة التي توحي بها اللوحة ، هي نفسها العناصر الرئيسية التي تكونت منها . ومثل هذا الجدل الحيوي هو الذي ساهم منذ ما قبل التكوين في الغاء جنس اللوحة .

ـ ٦ ـ

وتبدأ النظرة المبنية على التفاصيل ، بعد الانتهاء من الانطباع العام ، دورها في اعادة بناء اللوحة داخل المشاهد أو المتلقي ، وبالرغم من وجود مراكز ثقل عديدة في هذه اللوحة ، فان العنصر البشري يظل هو الاهم وهو الهدف . ووجه المرأة (الشكل رقم ٢) الذي يعطي للوهلة الاولى شعورا بالاسى ، لا يلبث أن يفصح عن معانيه الاسطورية والحياتية .

ولولا الاضاءة لكان الوجه جزءا من الارض التي تجاهد في انبات عشب ، ولكن العشب يظهر نادرا ولا حياة فيه . ان النور الذي تسلط على وجه المرأة ، كشف لنا عن النظرة في العينين والتي يمكن تفسيرها في البداية على انها الحزن ، ثم تظهر لنا حالة استشفاف يساهم فيها الماضي متطلعا الى المستقبل . والواقع الحياتي المرير في النظرة لا ينبيره سوى الاحساس الاسطوري حيث تبدو المرأة وكأنها قادمة من أعماق التاريخ تتضح في جسد الحاضر . والوجه بفقدانه بريق اللحم ، والجبين الذي غضنه عبء مسؤولية الزمن ،

والفم الذي يملك الاصرار ، والانف الحاد الذي يقترب من تحول الوجه الى جمجمة يحسم بحدته موقف المرأة من القوة رمزا معلنا ينحاز اليه . كل هذا حوّل المرأة من موقع الجمال والبيولوجيا الموظفة لحفظ النوع ، الى قيمة شبه مطلقة ، فهي كالارض التي ما أن تقترب من الموت حتى تربد وتزبد فتخرج عنها الحياة من جديد . المرأة هنا رمز المقاومة لعناصر التحلل في الطبيعة وهي اشراقة في قلب اليباب .

والمدى ، أو العمق المنظور للوحة (الشكل رقم ٣) هو مركز ثقل ، تظهر فيه الشمس اشبه بالسرة التي تعتبر نقطة اتصال المولود بالام ، ولكنها هنا تتحول الى أفول بالرغم من أن اضاءتها اللونية تقارب حالة الشروق ، ولكن هل يمكن للمصباح أن تكون له وظيفة مع شروق الشمس ؟

في الآداب والفنون ، تعارف الناس على ان الغروب أو الافول من رموز الموت والحزن ، ولكنه في هذه اللوحة يوظف نفسه للبرهان على حالة التناقض مع ولادة نور المصباح .

وسرّ اللوحة الحقيقية تكمن في توهج المصباح (الشكل رقم ٤) ، المصباح نقطة الاتصال ما بين التكوين الفني والافكار أو الفكرة الجوهرية . ونرى جيد المرأة ساحة مضاءة ، فلا يمكن التمييز ان كان النور هو الذي وهبها رحابة الصدر ، ام انها التي ابرزت قيمة المصباح ، وكذلك اليد التي تبدو كيد الخالق تذكي النار في المصباح . ذراع قوية تنتهي بعطاء الاصابع تهم على المصباح احتضانا ودفعا واشكالا ، فالمرأة هي المصباح ، وهو بذكورته يمتص أنوثة المرأة ، لتكون حالة اللاجنس / الرمز الجديدة .

وتقف الشجرة المتداخلة مع المرأة والارض (الشكل رقم ٥) ، ثقلا يتشعب في العين بداية لخصوبة آتية . ان الاغصان العارية بكثافتها تتحول الى رمز القيادة ، فالاوراق المنفية والبراعم المختبئة في الخشب الغائبة فيه محبة الحياة ، ستتحول الى اصرار على الخضرة يعادل اصرار المرأة نفسها على القيام بوظيفة القيامة من عالم اليباب واليأس والاستسلام للرماد .



شكل رقم « ٦ »

— ٧ —

اللوحة بلا اسم ، ولكن التناقض يحمل اسمه .

وكما اليأس يعني اليباب والاصرار يشعل الامل ، والغروب يكشف وظيفة الانارة ، فان الفن يحمل عبء تسمية العمل الفني لدى كل انسان يشاهده فيتفاعل معه فيغوص في أعماقه بحثا عن المعرفة والمتعة . واذا كانت يدا المرأة قد أمسكتا بالمصباح كي تكتمل وظيفته في توزيع نور التفاؤل على مساحات الحزن ، فان يدي الفنان أمسكتا بالريشة والالوان لصنع عمل أعطى للمساحة البيضاء معنى مستمرا يحمل اسم الفن .

— ٨ —

الآن

ما هو الاسم المقترح لهذه اللوحة الفنية ؟

الجمالية في الفن التشكيلي المعاصر في سورية

خليل صفية

ـ ١ ـ

أثارت بدايات الفن التشكيلي السوري المعاصر اكثر من حوار نقدي ، واختلفت الاراء حول تحديد مرحلة البداية .. هل تتمثل بطرح لوحة الحامل ؟ وماذا عن الرسوم الشعبية والكتابات العربية والزخارف؟ وماذا عن حرفة رسم الوجوه ، والبيوت القديمة تضم لوحات تمثل شخصية لافراد العائلة في مطلع هذا القرن ؟

ان الشيء المؤكد ان الفن التشكيلي بأساليبه وتقنياته المستوردة ، في سورية ـ كما في بقية الاقطار العربية ـ قد بدأ ، في مطلع هذا القرن ، على يد مجموعة من الفنانين الاجانب الذين استقدمهم الولاة والامراء لتصويرهم أسوة بملوك وامراء اوربا ، كما فعل [الشهابيون] في لبنان حين استقدموا الرسام الايطالي [جيبرتي] ، ثم كانت المنافسة بين هؤلاء الرواد ، حيث بدأ الرسام [كنعان ديب] بمزاحمة الرسام الايطالي [جيبرتي] في تصوير الامراء في لبنان ، وسافر [داود القرم] الى مصر ليصبح المصور الرسمي للخديوي عباس ، واقام [عمر الانسي] عدة سنوات في الاردن عمل خلالها على تصوير الاسرة المالكة ، وهذا ما فعله [عبد القادر الرسام] في العراق ، وهذا يعني ان البدايات الاولى كانت مستوردة كتقنية وشكل للتعبير وبمثابة التقليد لفناني الامراء والملوك في اوربا .

وفي سورية شكل [توفيق طارق ١٨٧٥ ـ ١٩٤٠] بداية مرحلة التعرف بالفن الاوربي ، فهو اول فنان اتيح له السفر الى باريس ، والاطلاع على الفن التشكيلي الأوربي .. ويجمع النقاد في سورية حول مسألة ان [توفيق طارق] يعتبر بحق الرائد الاول للفن التشكيلي السوري المعاصر .

ولد [توفيق طارق] في دمشق العام ١٨٧٥ ، ودرس الفن التشكيلي « تصوير » في باريس وعاد الى الوطن ليستلهم موضوعاته الواقعية والقومية التاريخية ، التاريخية ، وكانت المباراة بين هذا الفنان وبين معاصريه أمثال [عبد الوهاب أبو السعود] و [سعيد تحسين] تأخذ طابع المهارة في الوصول الى مبدأ المحاكاة في تصوير الاشياء والعمل على ابراز التفاصيل كما هي في الواقع مع التأكيد على البناء الكلاسيكي [التكوين الهرمي] ، فالفنان يقوم بتصميم التكوين المثالي والعمل على ابراز التفاصيل ، وحين يرسم (رمانه) يقسمها الى قسمين لتبرز البذور في تناسقها ، ويسلط الضوء من جهة معينة محدثا درجات متعددة وهنا يكون الابداع في القدرة على اقناعنا بأننا أمام رمانة حقيقية ، فجمالية الاشياء في الصورة يجب أن تتطابق مع جمالية الواقع ، أو لنقل تتطابق مع الواقع الفيزيالي وهذه

المسألة الجمالية دفعت تلك المرحلة الى نسخ عشرات اللوحات الاوربية الكلاسيكية من أجل امتلاك القدرة على المماثلة ، وشمل هذا المبدأ (محاكاة الواقع) مختلف الموضوعات التي طرحها الرواد ، [المناظر والوجوه والاحياء القديمة والموضوعات القومية التاريخية] ، ووصل الى الكتابات النقدية التي ظهرت في تلك المرحلة ، فعملية الوصف [وصف العمل الفني] التي كان يمارسها الناقد ترتكز أساسا الى التفني بقدرة الفنان على الوصول بعمله الفني الى التطابق مع الواقع الفيزيائي ومحاولاته المختلفة اقناعنا بذلك التطابق الذي يشكل هاجسه الجمالي .

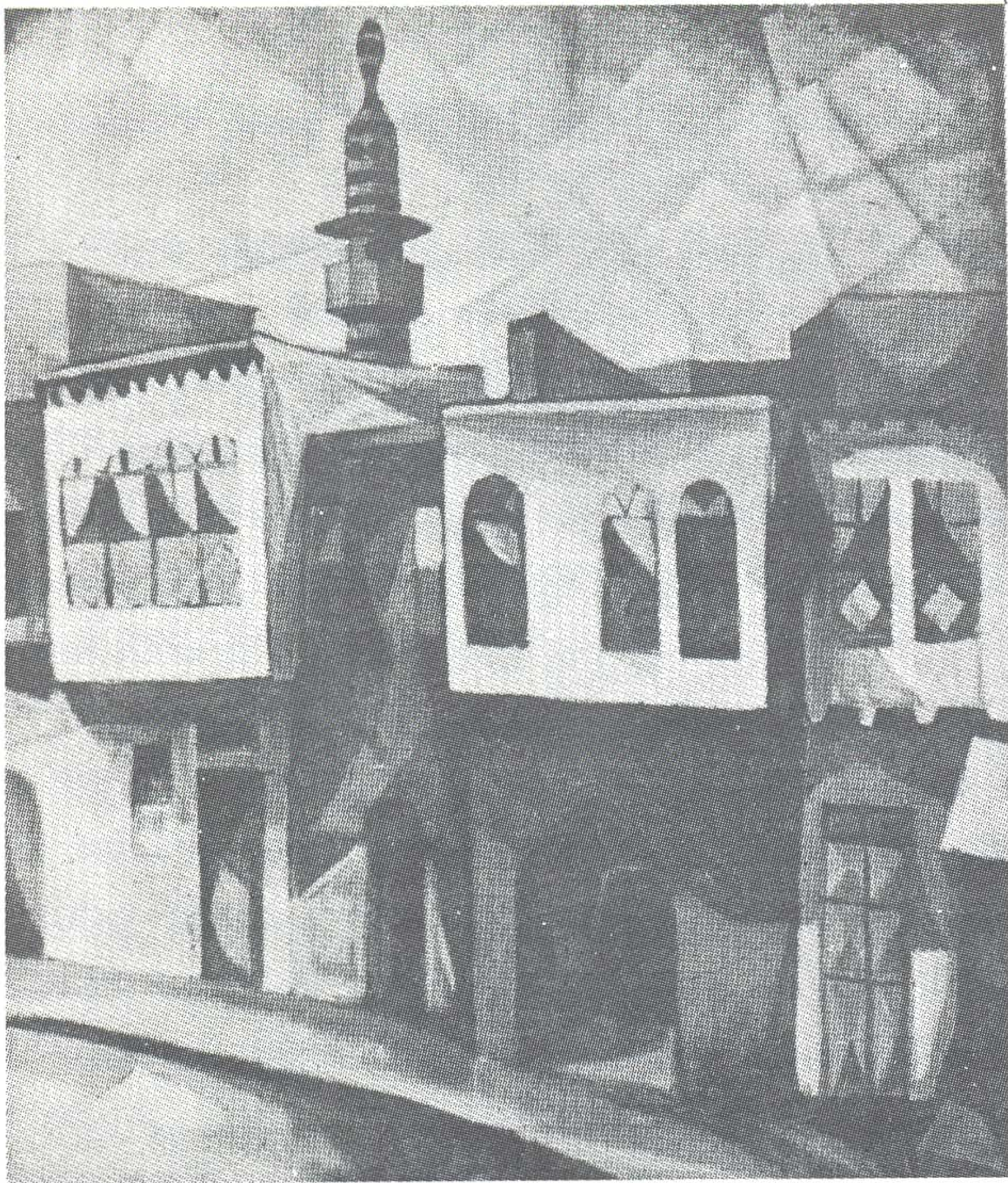
لقد كتب الدكتور سليم عادل عبد الحق حول أول معرض جماعي للفن في سورية مؤكدا على القيم الكلاسيكية بأسلوب وصفي جاء فيه ما يلي : ــ **[في لوحة للفنان محمود حماد امرأة كهلة اشتعل رأسها شيبا ، وزاد البياض فيها على السواد وهي تتأمل من خلال نظارتيها فنجانها ، وقد التفت بشال أبيض فوق ثوبها الاسود وفي هذه اللوحة وقار واتزان الصور الكلاسيكية]** وعن لوحات الفنان رشاد قصيباتي قال : **((لوحاته صادقة وملهمة ، ولا يمكن لأحد أن يراها دون أن تسري في عروقه رعشة البرد))** ــ اللوحات تعبر عن الشتاء ــ وعن لوحة للفنان ميشيل كرشه **((ينتشر الكلأ هنا والزهر هناك ، فنعرف بأننا في فصل الربيع الذي تسرح فيه الانعام وتخضر البادية))** ويبدو موقفه الجمالي لمبدأ المطابقة بين العمل الفني والواقع واضحا في تعليقه حول لوحة الفنان [صبحي شعيب] حيث يقول : **((الفن عند صبحي شعيب يريد الواقع كما هو دون تزويق أو تجميل))** ونجد هذا الموقف الجمالي في كتابات الناقد منير سليمان الذي قال حول لوحة للفنان ألفريد بخاش **((تحسب الحرير في لوحته ــ ذات الشعر الوردي ــ كأنه يخفق كلما هب النسيم))** وعن لوحة للفنان نصير شورى كتب **((تشعر بالهواء العليل يلمس جبهتك ، وترى خضرة الشجر والآفاق البعيدة وقمم الجبال وبطون الوديان ..))** وهكذا يتكامل مبدأ المطابقة للواقع حيث نراه في القيم الجمالية عند الفنانين الرواد كما نراه في الكتابات النقدية والمناقشات حول المعارض، ومنح الجوائز للاعمال الفنية التي تمثل هذا المبدأ ، وذلك في مرحلة التأسيس الكلاسيكية في الفن التشكيلي السوري المعاصر .

واستمر هذا المبدأ في التصاعد الى أن أخذ شكلا أكثر تنظيما وذلك على يد الفنان الراحل [محمود جلال] الذي مثل خير تمثيل تطور الجمالية الكلاسيكية من صيغها الواقعية الفيزيائية الى صيغة جديدة مشبعة بالروح الكلاسيكية وجمالياتها المثالية .

لقد قال إثر عودته من روما الى الوطن **[ان الرسم**



صانعة أطباق للفنان محمود جلال .



حارة قديمة للفنان ممدوح قشلان

الحقيقي هو رسم المواضيع المتنوعة النبيلة التي تمجد الحق والخير والقيم الكلاسيكية] .

كان [محمود جلال] من أوائل الفنانين الذين تناولوا الريف بالتعبير الفني وبشكل خاص الانسان ، وقد أكد على المثل والقيم الكلاسيكية في تصوير موضوعاته ((**يمكن أن نذكر لوحة الراعي ـ صانعة أطباق القش ـ صانعة السجاد ـ حاملة الجرة ـ بدوية ..**)) وغيرها من اللوحات التي تمجد انسان الريف ، ولعل السمة الجمالية التي سكنت عناصره الانسانية تكمن في صفات النبل والخير والقدسية ، وهكذا تحولت القيم الجمالية على يديه من محاكاة الواقع الى صياغته من جديد بمثالية ، وهذه المسألة تعني الكثير بالنسبة للتطور الجمالي الذي مرت به الحركة الفنية ، لماذا ؟ لأنها كانت بداية تمرد حقيقي على القيم الجمالية التي كانت سائدة في تجارب جيل الرواد الأوائل . ولم تكن نقطة تحول فحسب ، بل كانت بداية تطور ، لانها في تحطيمها الاطر السائدة فتحت الباب على مصراعيه أمام تجارب عاصرته وجاءت بعده ، تمثلت تجربته وأضافت اليها ، وهذا ما تكشف لنا في تجارب الاجيال اللاحقة التي جاءت بعده معتمدة في تطورها الجمالي على تلك الجذور التي زرعها كقيم راسخة .

— ٢ —

لعل التطور الجمالي الآخر الأكثر اثارة وصراعا مع الاتجاهات السابقة قد تمثل بثورة « الانطباعيين » وفي طليعتهم « ميشيل كرشه ـ نصير شورى ـ ناظم الجعفري ـ نوبار صباغ ـ زهير الصبان » فمع عودة « ميشيل كرشة » من باريس حاملا معه تعاليم الانطباعية الفرنسية صرح قائلا : ((**انني افضل الطريقة الانطباعية لانها اقرب ما يكون الى ذوق شعبنا**)) وقد ظل حافظا انطباعيته وفيا لاسلوبه حتى آخر حياته وهذا ما أكد عليه « نصير شورى » تجربته الانطباعية التي امتدت أكثر من ربع قرن. والشيء الهام أن انطباعية هؤلاء الرواد قد خضعت للبيئة ، ووجدت في الطبيعة المحلية ما حقق لها تميزها ، من حيث الغنى الشكلي واللوني وحرارة الالوان بدرجاتها اللامتناهية ، لكن ما الذي حققته هذه الجمالية عبر روادها ؟ وأي صراع عاشه أصحابها ؟

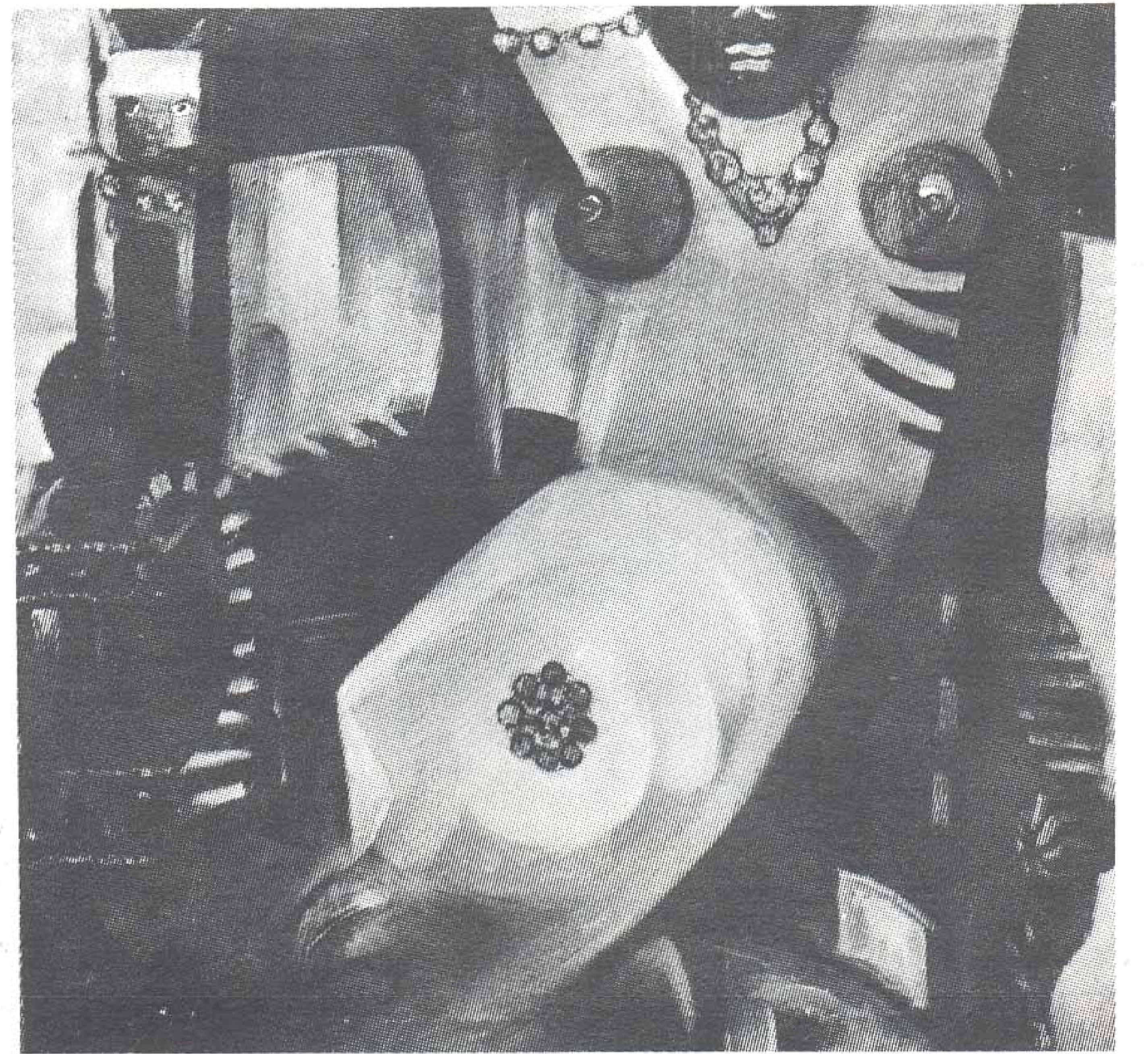
لقد برزت الانطباعية في نفس المرحلة التي ظهرت فيها الصيغ الواقعية والكلاسيكية والتسجيلية ، وشكلت اتجاها مغايرا لتلك الاساليب وكانت بجمالياتها ومفاهيمها أكثر انتشارا وتنظيما ، حيث مثلت تحولا جذريا في القيم والجماليات ، وكان اللون العنصر



حولة للفنان نذير نبعة



منظر من ضواحي حمص للفنان عبد المنان شما .



تكوين للفنان خالد مز .

الجمالي الهام في اثارة (عين) المتلقي ، ووجد روادها في الطبيعة السورية بتنوع ألوانها ودرجاتها وشمسها الدائمة الموضوعات القادرة على الالتحام بها ، فكان الخروج من المرسم الى الطبيعة والرسم مباشرة عن الواقع الخطوة الاولى التي خطتها الانطباعية ، فقد تحول البحث الجمالي من بناء الطبيعة الصامتة وتصوير الوجوه داخل جدران المراسم الى استشفاف مختلف العلاقات اللونية والضوئية والشكلية عبر الطبيعة ..

ان عملية التصوير مباشرة عن الطبيعة والتمحور حول اللون والتحرر من القيود الكلاسيكية والخروج بالاشياء من عمقها المادي ومظهرها الواقعي الى عالم لوني مثالي ، كل ذلك اتخذ في تجاربهم شكلا عفويا من العلاقات اللونية الانطباعية التي ضربت عرض الحائط بالقيم الكلاسيكية ، فالفن في منظورهم الجمالي ليس صيغة عقلانية ورصانة خطية وتكوينا كلاسيكيا ودقة لامتناهية في صياغة الواقع ، بل هو ممارسة عفوية تتخذ من اللون وسيلة لامتلاك شفافية الاشياء وجمالياتها ضمن لحظة زمنية مدروسة ألوانها وظلالها، وقد حدثنا الفنان الراحل (ميشيل كرشه) عن اختياره تلك اللحظة الزمنية ومعالجته « المشهد » لأكثر من مرة ، لكن في لحظة معينة لا تتبدل فيها الالوان والظلال تبدلا جذريا ، ولا مكان للظل بالمفهوم الكلاسيكي لكن بالمفهوم الانطباعي ، ولا موضوع أفضل للفنان من الطبيعة ، وعبر هذه التعاليم الجمالية مارس الفن وعاش مواجهة حادة مع الجيل الكلاسيكي ، وحقق وجوده حين حاز على الجائزة الاولى في أحد المعارض الجماعية ، محدثا بذلك تحولا في القيم التي كانت سائدة قبله وهكذا بدأت مع تجربة «كرشه» الانطباعية رحلة جديدة أغلقت الستار على مرحلة كلاسيكية .

ومع [نصير شورى] تصل هذه الجمالية الى أقصى مداها وتأخذ صيغة أكثر شاعرية وعفوية ، وعندما نتحدث عن جمالية اللون بقنواته المختلفة الغنائية والشاعرية نذكر [نصير] كمعلم لا منافس له في حركتنا التشكيلية ، والحديث عن تجربته الجمالية يكشف عن دوره الكبير في تبدلات جماليات الحركة الفنية من القيم الكلاسيكية ، الى نوع من الانطباعية التي تتسم بالغنائية وبحضور عفوي .

ان جمالية أعمال [نصير] المتمثلة في العلاقات اللونية الجديدة التي تنظم المنظر الخلوي ، تخلق بين المتلقي والطبيعة جسرا شاعريا وتدفعه الى أن يعشق الطبيعة المحلية واستطاع ان يأسرنا بجماليات ألوانه ، بسحرها الخاص موسيقاها وما تحمله من رهافة حس وشفافية ، انه الاسر الرقيق الذي يدخل الينا عبر العين بكل صفاء وسكينة وهدوء ، وبذلك استحق عن



منظر للفنان نصير شورى

جدارة لقب شاعر الالوان والفرح ، شاعر الطبيعة .

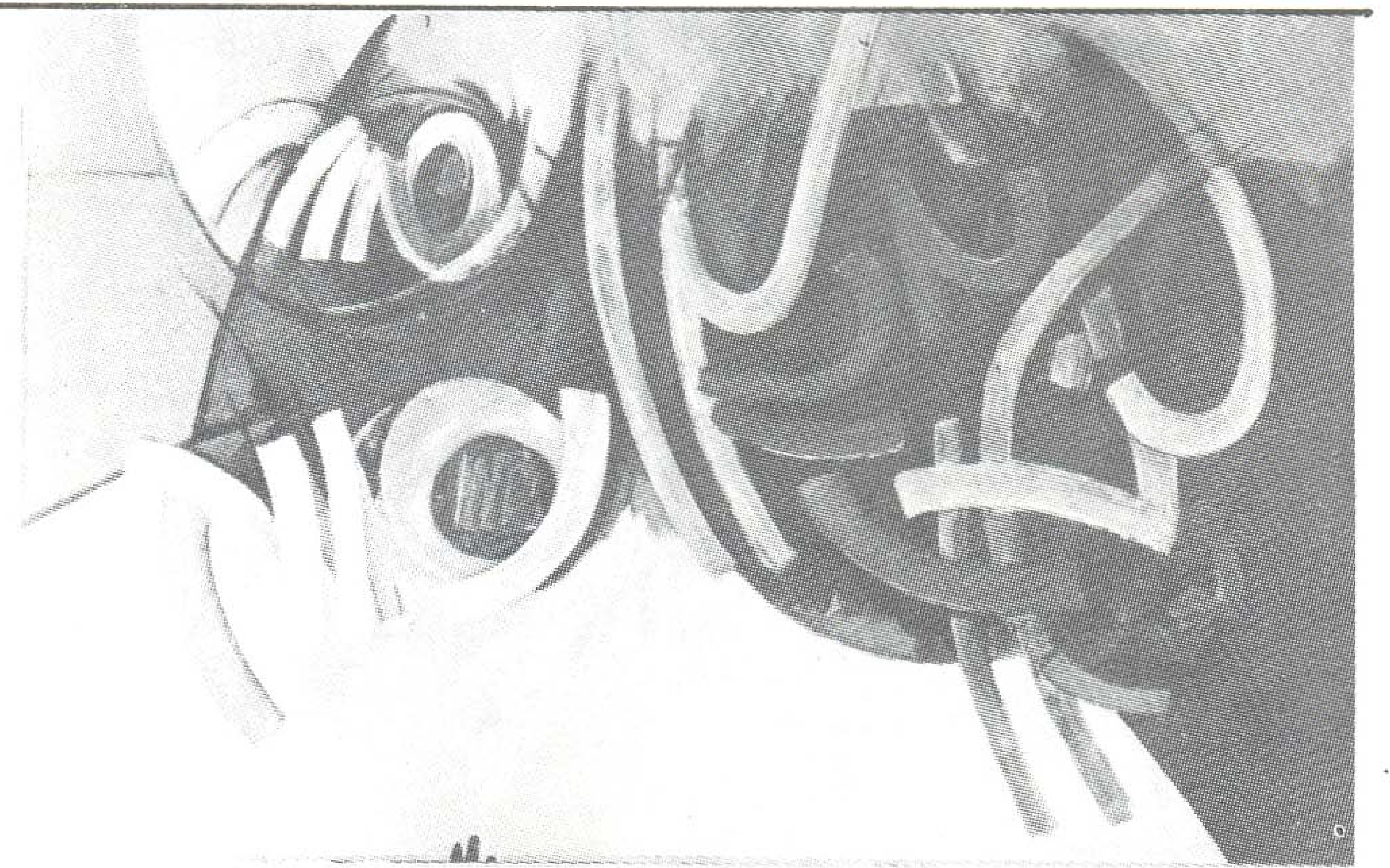
- ٣ -

على الرغم من نمو «الانطباعية» وانتشارها الواسع في الاربعينات والخمسينات في الحركة الفنية في سورية، الا أنها ظلت ضمن حدود المرحلة التي أفرزتها لذلك هجرها الكثير من روادها الذين تحولوا الى اتجاهات أخرى مغايرة في منطلقاتها الجمالية للتعاليم الانطباعية ، فقد تحول (نصير شورى) الى التجريدية واتجه (مروان قصاب باشي) الى التعبيرية ، وكذلك فعل (محمود حماد) في مرحلته التعبيرية ، و (فاتح المدرس) و (صلاح الناشف) و (ممدوح قشلان) وشهدت « التعبيرية » تطورا كبيرا على يد مجموعة من الفنانين أمثال « غياث الاخرس – فيصل عجمي – الياس زيات – نذير نبعة – لبيب رسلان – خزيمة علواني – غسان السباعي – أسعد عرابي – ألفريد حتمل – خالد المز – فاتح المدرس – لؤي كيالي – أدهم اسماعيل – نعيم اسماعيل – فائق دحدوح – ليلى نصير – ... وغيرهم » .

وغابت المدارس أو لنقل تداخلت مع بعضها في العمل الفني الواحد وأصبح البحث عن شخصية متميزة بجمالياتها ، ومضامينها وارتباطها بالواقع محور التعبير الفني الجمالي ، فاتجه البعض الى الجماليات الشعبية المتمثلة في العمارة والازياء الشعبية، والعادات والتقاليد ، ووجد البعض الآخر في التراث الفني العربي الخلفية المتينة للانطلاق الى شخصية فنية معاصرة ومتميزة بوشائجها التراثية ، الاساطير الزخارف ، الكتابات العربية ...

ان التحولات الاجتماعية لا تولد دون مخاض ومؤشرات تسبق ولادتها كذلك هي التحولات الجمالية في مرحلة الستينات ، والتي بدأت من خلال تجارب فردية ، قيمتها في انها البداية وقمة تطورها ان تصبح ظاهرة فنية جماعية تؤثر وتتأثر ، وهكذا لم تعد الجمالية مرتبطة بمدرسة معينة او اتجاه محدد ، بل أصبحت نتاج رؤية جديدة للواقع بأحداثه وقضاياه وجذوره الحضارية ..

لقد أفاد [نذير نبعة] من الاساطير القديمة وأعاد بناء الواقع وتنظيمه من جديد بما يتلاءم مع المضامين الانسانية الجديدة ، وطرح أكثر من أسلوب للتعبير ، لكنه ظل حافظا مضامينه الاجتماعية ، عناصره الشعبية ، ووصل في مرحلته الاخيرة الى صيغة من التعبير الجمالي تمثل الجمالية فيها المدخل للكشف عن مضامين مأساوية ، بمعنى أن الجمالية ليست غاية بحد ذاتها ، بل وسيلة لامتلاك الواقع بمختلف حالاته الانسانية ، « انها الاسر الرقيق الممتع حتى ونحن نشهد عملا مأساويا » ، **وهكذا لم تعد المتعة الجمالية مسألة تقنية أو شكلانية أو أسلوبية ، ولم تعد تصويرا لواقع جميل ، أو تمجيدا لقيم ، وبذلك وصلت الجمالية الى المحتوى الانساني ، وارتبطت بالانسان واستلهمت الجذور ، كما فعل الفنان الراحل [نعيم اسماعيل]**



كتابة عربية للفنان محمود حماد

حين أعاد صياغة الواقع بحس زخرفي وتحليل هندسي مؤكدا على القضايا القومية العربية ، وهنا لابد من الاشارة الى حقيقة أن [نعيم] لا يزخرف بل يحلل الواقع بروح زخرفية ويستخدم الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية استخداما جديدا للقيم التصويرية وكرموز تتنوع دلالاتها وقيمها بتنوع المضامين المطروحة. وبذلك اخذت الجمالية على يده بعدا تراثيا عربيا .. وهذا ما نراه في تجربة شقيقه الفنان الراحل [أدهم اسماعيل] الذي استخدم الأرابسك استخداما جديدا تعبيريا . في موضوعاته الاجتماعية والقومية العربية لقد أخذ الحركة اللامتناهية الخط ليعطي لعناصره الحياة والاستمرارية والحق الواقعي ..

وعكست الجمالية في تجربة الفنان الراحل [لؤي كيالي] الحزن العميق الذي يرتسم على الاجسام والوجوه عبر صيغة واقعية تعبيرية شاعرية ، وتحققت في تجربة [فاتح المدرس] ، من خلال ارتباط الانسان بالارض والوطن وبتحقيق تعبيري انفعالي شاعري ، حيث عمل على تحوير الوجوه والاجسام ودمجها بالارض عبر مساحات اللون والخطوط ، فكتلة الجسم الانساني تقود الى مساحة الارض ، ومساحة الارض تقود الى الانسان ، وعبر هذه العلاقة تناول مختلف الموضوعات الاجتماعية والقومية ...

وتطورت التعبيرية في تجربة الفنان [غسان السباعي] واخذت أبعادا جديدة رمزية وواقعية مع التركيز على الانسان كمحور للتعبير الفني ، لقد عمل على اعادة تنظيم الواقع عبر معالجات عضوية وهندسية، تنشد الجوهر لا المظهر الجوهر بجوانبه المادية والنفسية ، فقدم الانسان الذي يعاني في لحظة حصاره ومواجهته وانتصاره ، نعم انتصاره رغم حجم المأساة والمعاناة .. وهكذا أخذت الدراما في تجربته بعدها الواقعي رغم تنوع الوشائج الجمالية والعوالم الجديدة « السريالية والرمزية والتعبيرية » ، ذلك لان هذه العوالم تقود في النتيجة الى مضمون أكثر واقعية من المظهر الفيزيائي للواقع ، وهكذا وصل الى جمالية الكشف والتحريض والانتصار من أجل واقع جديد أكثر اتزانا وتوازنا ، وهذا الطابع الملحمي لعوالمه الدرامية يؤكد حقيقة أن المتعة الجمالية هي متعة محتوى ومساهمة من قبل المتلقي في مشاركة الفنان كشوفاته ، والتحريض على صنع العالم الجديد ، تماما كما قال [بريخت] : ـ [ان مسرحنا يجب أن ينمي لدى الناس متعة الفهم والادراك ويجب أن يدربهم على الاغتباط بتغيير الواقع ، لا يكفي أن يسمع متفرجونا كيف تحرر بروميثيوس ، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاغتباط بهذا التحرير] .

واستعارت تعبيرية [خزيمة علواني] من الواقع

أحداثه وقضاياه ، ومن التراث العربي عناصره ووصلت بالعناصر الواقعية والتعبيرية الى حدود الرمز ثم غرقت فيه .. أو لنقل شغلت الرموز اهتماماته الجمالية والتعبيرية ، وبشكل خاص الحصان والسهم والحمامة والانسان ، ووصل الى عالم سريالي دمج فيه الرموز وعناصر الواقع في شكل جديد يتسم بحده الانفعالات والعواطف ، عالم مأساوي الى أبعد الحدود ، الى درجة السواد ، وليس هناك من فسحة أمل .

ويتابع الفنان [ألفريد حتمل] رحلته في تصوير الارض والانسان بألوان تشع حرارة .. وتأخذ هذه العلاقة الجمالية أكثر من محتوى انساني .. فهو تارة يمجد هذا الانسان في ملاحمه مع الارض والطبيعة ، وتارة يصور معاناته مأساته ، وقد اتسعت هذه الدائرة لتشمل موضوعاته القومية ، فتشبث الانسان بالارض وارتباطه بها أصبح رمزا للعلاقة بين الانسان والوطن ..

ويستمر الفنان فيصل عجمي حافظا تعبيريته منذ مطلع الستينات الى يومنا هذا .. ويحقق جمالياته عبر سبل مختلفة تبدأ من تحوير مظاهر الواقع وتصل الى الوظائف التعبيرية للالوان والدلالات الرمزية للعناصر المستحدثةويربط تجربته بقضايانا التعبيريةوالاجتماعية ويعالج الاحداث المصيرية معالجة ابداعية متميزة .

ومع تنامي الوعي بضرورة استلهام تراثنا الفني العربي والبحث عن عناصر تشكيلية وتعبيرية قادرة على الحياة من جديد والتعبير عن الواقع بروح العصر . أصبحت التجارب الفنية التي تستخدم الكتابات العربية والزخارف استخداما جديدا تشكل اتجاها جماليا من الاتجاهات السائدة في الحركة الفنية ..

في البداية كانت تجارب محمود حماد ، وادهم اسماعيل ، ونعيم اسماعيل، وعبد القادر ارناؤوط ... وفي السبعينات ظهرت تجارب جديدة تابعت الرحلة واغنت هذا الاتجاه بعطاء شاب متميز ، وهنا نذكر تجربة الفنان [محمد غنوم] في التصوير وتجربة الفنان [مجيد جمول] في النحت ..

ولا نبالغ اذا قلنا بأن أعمال الفنان (محمد غنوم) في استخدام الزخرفة والخط العربي تمثل اضافة لما شهدناه من تجارب الكبار ، فقد ارتكز « محمد » الى أساس متين كلفة تشكيلية من جهة ، وكصنعة في مجال الخط ، من جهة أخرى .. لقد بدأ فناننا تشكيليا مصورا وتعلم الخط على يد أساتذة كبار في هذا المجال، ووظف ما تعلمه كصنعة في مجال الخط بما يخدم لغته التشكيلية وعالمه الجمالي والتعبيري وبذلك تميز في قدرته على توظيف تجويده للخط العربي واتقانه صناعته بما يخدم محتواه الجمالي والاجتماعي وهو في ذلك يجمع بين الموقف الجمالي [اللغة الخطية - ان صح التعبير] وبين الموقف الاجتماعي



وجه وأزهار للفنان ادهم اسماعيل

[استخدام العبارات والصور الاجتماعية] لبناء لوحاته كما في أعماله [الارض - يا شام - حماة الديار - دمشق - الجمال - المطر لا يهطل على الفقراء ....] ، ورغم تصويره الكتابة العربية بدلالاتها الادبية المعنى فهو يعمل على تجسيد هذا المعنى عبر اللغة التشكيلية والوظائف الرمزية للكتابات والالوان ..

وهذا ما نراه عبر تقنية النحت في تجربة الفنان (مجيد جمول) ولعل منحوتة « للنصر » تعتبر من الاعمال المتميزة في هذا الاتجاه ، فهو ينطلق من الكلمة بمدلولها الادبي ويسعى لتجسيد المحتوى الادبي تشكيليا حيث تتحول حروف النصر عبر المعالجة النحتية الحديثة الى قبضة يد ترتفع الى الاعلى بشموخ وكبرياء .. وهذا يعني ان « مجيدا » يعمل على انسنة حروفه ، كلماته وكأننا أمام شخوص تتحرك ، وتفصح عن مختلف المضامين عبر روحية الخط العربي في ليونة حروفه وانسيابية حركاته ، وقدرته عبر المعالجة المعاصرة على الحياة من جديد والاستمرارية في الحياة ...

وأخذت الزخرفة شكلا لا تطبيقيا واستخدمت كتصوير عبر حضورها الهندسي كمساحات تعبيرية لا تزينية وعبر الحوار الجديد بينهـا وبين العناصر



الصراع للفنان: أحمد مادون

الحروفية وهنا نذكر تجربة الفنان [حسان أبو عياش] في استخدامه الزخارف ومحاولاته الجادة الوصول الى صيغة جديدة فيها من الأرابسك ما يعطيها جمالية عربية أصيلة جذورها في تراثنا الفني العربي على اختلاف تقنياته واستخداماته ، وتكشف هذا الاتجاه الجمالي الذي استعار من الهندسة صلابتها ومن الحروف العربية ليونتها وانسيابيتها في تجربة متميزة للفنان صخر فرزات وقد أعطى «فرزات» لهذه العناصر الحس الانساني فصورها في حركة دائمة على خلفية من الطبيعة وفرشها بالالوان الحارة المتوهجة .

لكن ثمة اتجاهات جمالية أخرى معينة بالمسألة التراثية من جانبها الآخر الشعبي المستمر في الحياة الشعبية لا المتحفي .. نقول اتجاهات جمالية لتنوع الصيغ والحلول التشكيلية لهاجس مشترك هو استلهام الحياة اليومية الشعبية في الاحياء القديمة للمدن وفي القرى والريف .. فقد وجد مجموعة من الفنانين ما هو تراثي ومتميز في احياء دمشق القديمة ، ومن هذه البيئة كانت البداية والانطلاق نحو آفاق أكثر اتساعا وشمولا .. فقد بدأ الفنان [نذير اسماعيل] من الحي الدمشقي القديم ، المنازل الطينية والانسان الطيب وأشجار الياسمين ، وتطور باتجاه شخصية متميزة أعطت لمختلف العناصر الواقعية أبعادها التعبيرية والرمزية ، أو لنقل عمل على أنسنة العناصر بما في ذلك عناصر الطبيعة الصامتة ..

وقام الفنان (فائق دحدوح) باختراق جدران المنزل القديم من أجل النفاذ الى عمقه ، فتناول بالنقد الاجتماعي وبجمالية متميزة العادات والتقاليد وبرموز لها عمقها واستمراريتها في تلك الحياة ، وأعطى الفنان [محمد علي الحمصي] للمرأة الدمشقية أهمية خاصة، فصور العلاقة بينها وبين المنزل بعاداته وتقاليده وجمالياته ، ثم تطورت لتصبح رمزا للوطن ، حين استطاع أن يعبر من خلال هذه العناصر « العمارة الشعبية ـ الاشجار ـ المرأة»» عن الموضوعات القومية، واتجه الفنان [أحمد مادون] الى الجماليات التدمرية القديمة ودمجها مع عناصر استمدها من الطبيعة ، من بادية تدمر مستخدما أشجار النخيل والالوان الحارة الصحراوية ، وأخذت المسألة الريفية أهمية خاصة في تجربة الفنان (خليل عكاري) الذي يمثل الاتجاه الواقعي المتطور خير تمثيل ، فقد عمل على تخليص الواقعية من اطارها الكلاسيكي والتسجيلي ، الذي كان سائدا في المرحلة السابقة عبر عمليات التحوير والتبسيط الذي لا ينفي مظاهر الواقع لكن يعطيه أبعادا جديدة تعبيرية ، نراها في توظيف اللون توظيفا جماليا تعبيريا كما نراها في الحركة المسرحية التي تفصح عنها شخوصه الشعبية ، وهذا ما نراه في تجارب واقعية أخرى تعود الى الفنانين [عبد المنان شما ـ علي خليل ـ أحمد ابراهيم ...] .

وهكذا نستطيع أن نوجز التطور الجمالي للحركة الفنية في سورية على النحو التالي : (محاكاة الواقع) في مرحلة التأسيس ، والتحرر من القيود الكلاسيكية عبر تجارب الانطباعيين جيل الرواد الثاني ، ثورة التعبيريين والتمحور حول الابعاد النفسية ، العودة الى الجمالياتالتراثية بأشكالها القديمة والشعبية المعاصرة، والتي بدأت مع جيل الستينات وتطورت في مرحلة السبعينات ، ولعل هذا التطور يشير في النتيجة الى وجود حركة فنية متميزة في سورية ، ونعني بالتميز الهوية التشكيلية العربية المعاصرة بكل ما تحمله كلمة هوية من معنى .

العاري

بين الاشارة والمحتوى

خليل صفية

استخدم « العاري » في الفن التشكيلي عبر مختلف العصور ، وتنوعت موضوعاته وجمالياته بتنوع المثل والقيم التي طرحتها الحضارات ، وارتبط بالاساطير وبالحياة اليومية، وكان في تراثناالفني العربي ،وبشكل خاص « التصوير الجداري » يعكس الجمال الانثوي كما صوره الشعراء « انظر عاريات جداريات قصير عميرة وحمامات الامويين والعباسيين » وتطور كموضوع مع تطور الفن ، فتبدلت جمالياته ومضامينه ، واستخداماته ، ومع ولادة الاكاديميات الفنية اصبح مادة لدراسة الجسم الانساني وامتلاك الخط واللون والكتلة ، في الرسم والتصوير كما في النحت ، واستخدمه فنانونا في مختلف موضوعاتهم ، الجمالية والاجتماعية والسياسية ، فتنوعت المضامين بما يتلاءم مع رؤية كل فنان ، وتباينت لدرجة التناقض ، فثمة تجارب لم تتجاوز في معالجتها (العاري) المظهر الخارجي البراق ، وظلت تحلق ضمن الاثارات البصرية ، تداعب العين وتدغدغ العواطف ، لكنها لاتدخل العقل ،واخرى ارادت من هذه الاثارات البصرية الجمالية ان تكون مدخلا لعوالم تفصح عن مضامين اجتماعية وسياسية، وثالثة عملت على تحطيم المظهر الخارجي ، او لنقل الواقع المرئي لتبني الشكل القادر على الحياة مع المضامين الجديدة ، وهذا يعني اننا امام موضوع في منتهم الغنى والثراء ، وذلك بما يعكسه عبر الوظائف الجمالية والرمزية والتعبيرية من مضامين تشمل مختلف جوانب واقعنا بجمالياته ومشكلاته الاجتماعية وقضاياه المصيرية وستنكشف لنا هذه المضامين عبر تحليلنا التالي لنماذج تمثل التنوع الذي اشرنا اليه .

لقد استخدم الفنان (عبد القادر النائب) «العاري» ضمن تكوينات مستقاة من الطبيعة مؤكدا على نموذج الجمال الانثوي الاوربي الذي صاغه على خلفية من مشاهد الطبيعة « سهول ـ اشجار ـ زهور » ، وقد تنوعت العوالم التي طرحها من : « غنائية ـ شاعرية ـ رومانسية ـ انطباعية » في « العاري » ، لكنها ظلت تدور في مضامينها حول جمالية الجسم الانساني «المرأة العارية » ، اي بما يتفق مع رؤيته للفن والواقع ،تماما كما في موضوعاته الاخرى ، فالجمالية في تجربته ليست وسيلة ، بل غاية اتخذت من « العاري » و «الطبيعة» و « البورترية » متنفسا جماليا .

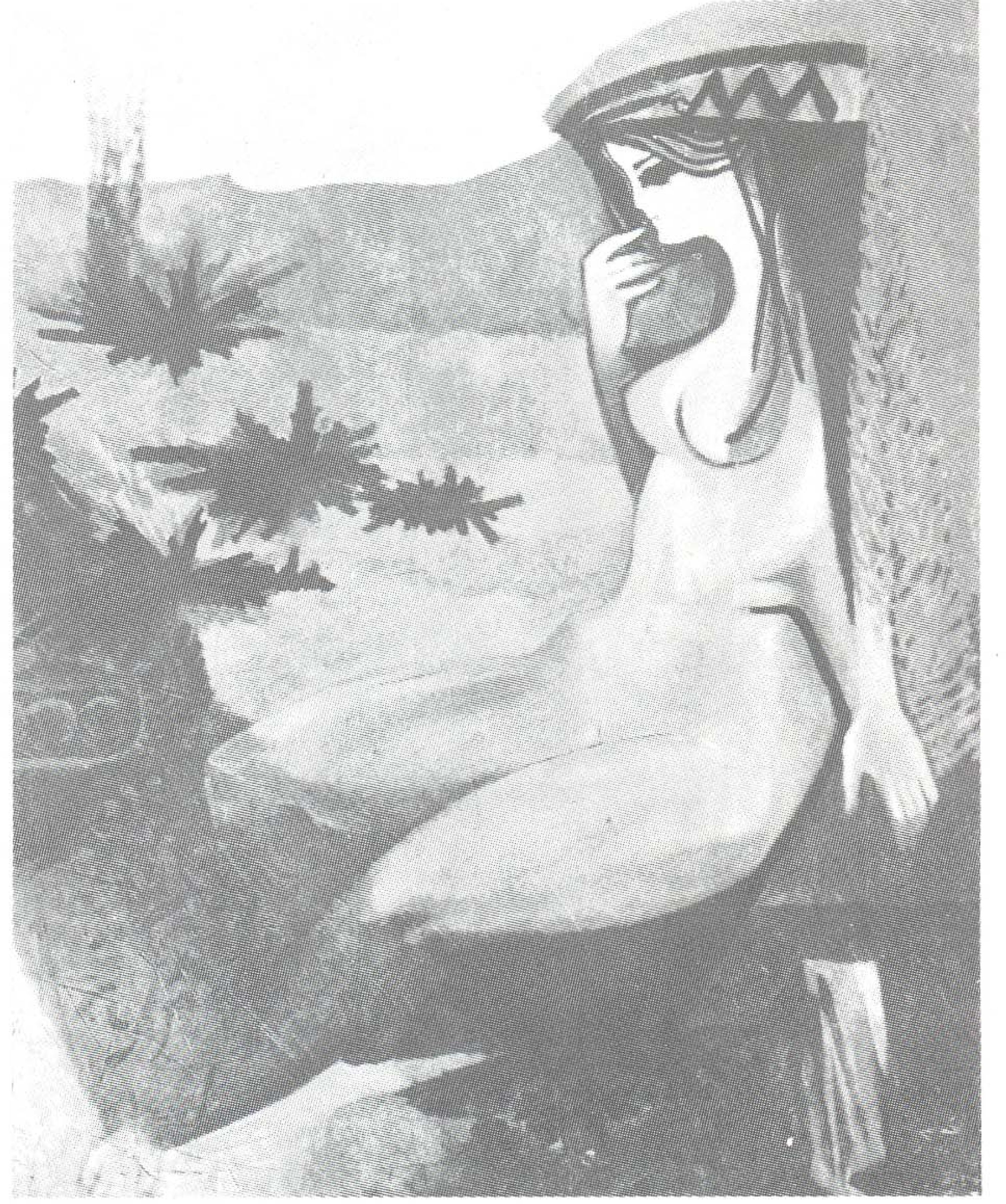
لماذا ؟ لانه يريد ماهو جميل في الواقع ، وبصورة ادق نقول : يعمل جاهدا على تجميل الواقع ، فالفن كما يراه « عبد القادر » ، صورة جميلة للواقع ، وهذا الموقف الجمالي مثل في مرحلة من مراحل حركتناالفنية اتجاها من اتجاهاتها التشكيلية ، في هذا الموضوع كما في موضوع « اللوحات الشخصية » ، ففي لوحة تحت عنوان (اغراء حواء) للفنان عبد العزيز نشواتي ،

يتصدر الجسم العاري للمرأة مقدمة اللوحة كاشفا عن جمالية فيها من الاثارة بقدر مافيها من الاشراق المتمثل في اللون الذي يشع حرارة تتلاءم مع محتوى العمل الفني «الاغراء» وقد بناها الفنان على خلفية من الاشجار والزهور والتفاح ، واحاط بعض تفاصيل المرأة العارية بغصن اخضر زاد من الاثارة التي ارادها، وحين حاورته حول هذا العمل قال : [كنت اتمنى ان استبدل الاثداء بتفاحات .. لكن ؟!!] . وهنا لابد من الاشارة الى ان تجربة هذا الفنان الرائد ليست حكرا على موضوع « العاري » ، فثمة موضوعات متنوعة تشكل تجربته ، وهذه المسألة تنسحب على مضامينه التي تتنوع بتنوع الموضوعات ، بمعنى ان « الاثارة »ليست محور تجربته كما شهدنا في تجربة « عبد القادر النائب » .

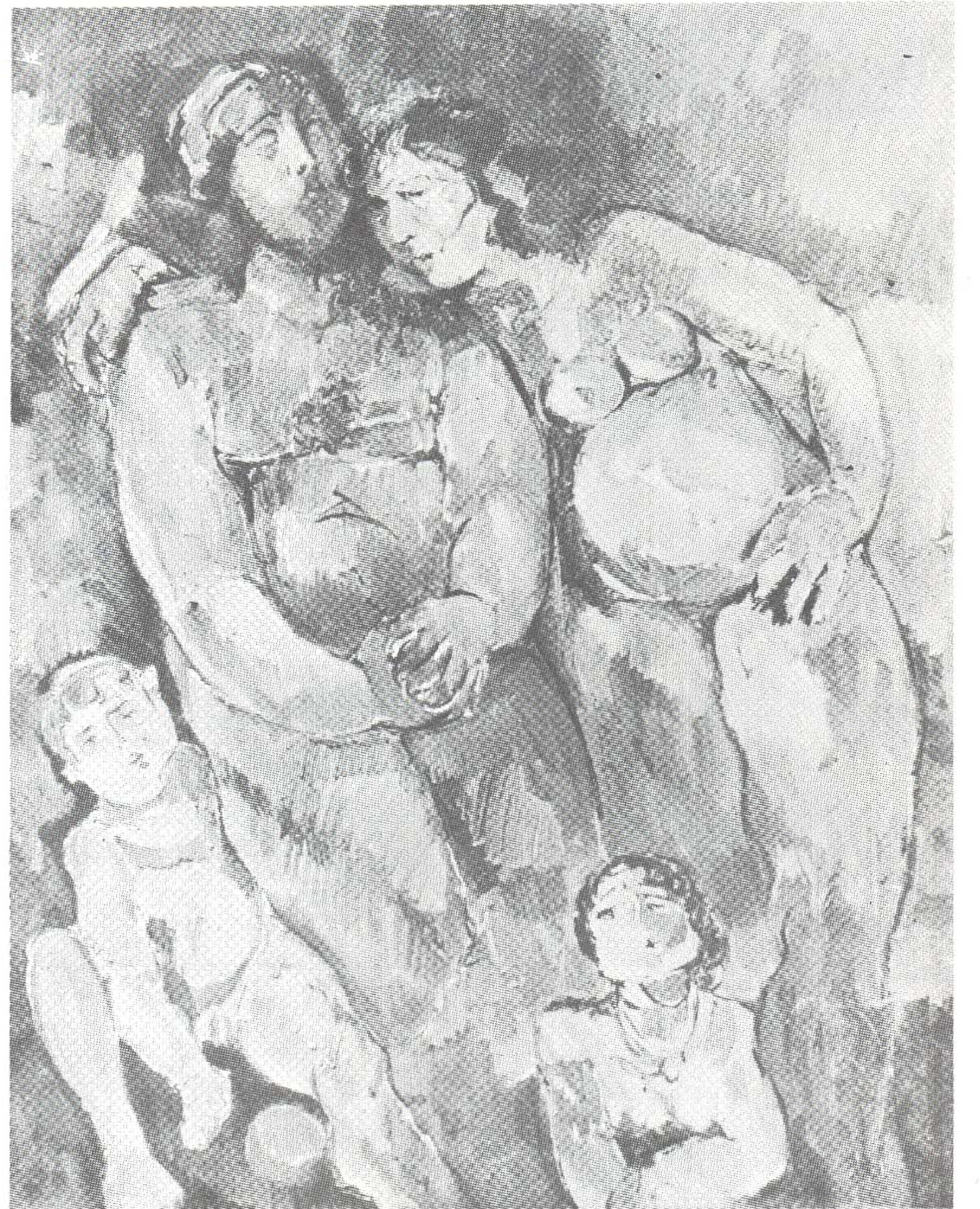
وشغل هذا الموضوع « العاري ـ حواء ـ الاثارة » جانبا من تجربة الفنان (قتيبة الشهابي) ، وقدعالجه في سلسلة من اللوحات التي تصور «الاثارة» و«العشق» الذي يصل حدود الشراسة (انجازلنا التعبير) وبصيغة سريالية فيها الشكل الواقعي الذي يتمثل في«العاريات» والشكل السريالي الذي نراه في الرجل الاسطوري الذي يعيش صراعا مرعبا مع عارياته المثيرات ، انه العشق المفترس كما يراه « قتيبة » لكن من جانب واحد هو المرأة ، «المرأة التي تفترس الرجل لا الرجل الذييفترس المرأة » ، عشق المرأة الذي لاحدود له ، والذي يتخذ من مختلف الطرق وسيلة للامتلاك والتوحد ، هو في ذلك يتناول الموضوع من احد جوانبه ، ويعطيه صفة الازلية والديمومة ، من منطلق قد نراه ذاتيا ، وقد انجز بعض هذه اللوحات التي تحمل هذا المحتوى من وحي بعض المسرحيات والروايات [شكسبير والمرأة الجامحة في احدى مسرحياته ـ جحا والحمار والجزرة والرجل في احدى نوادره الشهيرة] .

وتمثل تجربة الفنان [اسعد عرابي] واحدة من التجارب الفنية المتميزة التي تناولت « العاري » في عشرات اللوحات « تصوير زيتي » واستمرت في تعبيرها الفني مستخدمة هذا العنصر الانساني ضمن تكوينات مستقاة من العمارة الشعبية لدمشق القديمة ، وقد تنوعت المضامين التي طرحها ، كما تنوعت الجماليات والعوالم التي وصل اليها ، في حوار عناصره (العاري ـ المنزل الدمشقي القديم) .

لقد أراد في اختراقه المنزل وتناوله من الخارج والداخل أن يصل الى عمقه ليقدم أكثر من محتوى انساني ، فالعاري يمثل في هذه الاعمال الرغبة في الانطلاق والتحرر من قيود المنزل العتيق الذي عمل « أسعد » على نقده في الوقت الذي قدمه بمنتهى الجمالية ، لانه يمثل بتقاليده وتناقضاته تراثا لا يمكن رفضه بمجمله أو متابعة الحياة فيه كما هو ، تماما كأي تراث انساني له جوانبه الايجابية والسلبية وعبر



الجولان للفنان نعيم اسماعيل



عائلة للفنان فائق دحدوح

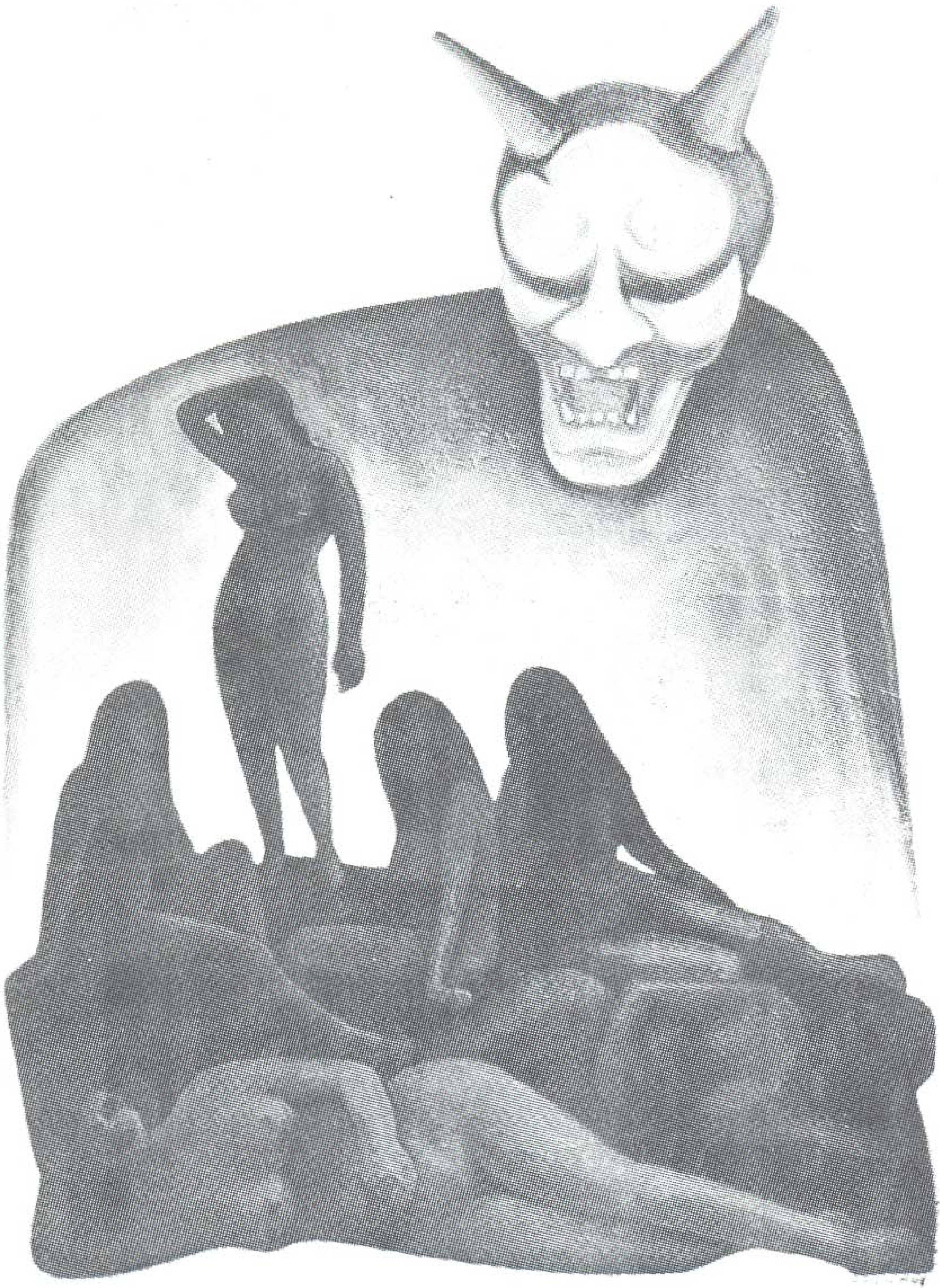
القيم التعبيرية والرمزية لا الجمالية فقط عكس ذلك التناقض حين صور (العاريات) في جانب و (المحجبات) في الجانب الاخر ، وعلى صعيد جمالي خلق حوارا ممتعا بين الخطوط الهندسيةالقاسية (عمارة المنازل)، وبين الخطوط اللينة الحافية (عمارة العاري) ، والى جانب النقد الاجتماعي تناول في اعمال اخرى الجانب المأساوي ، كما في لوحة « رجل وامرأة » والتي نرى فيها تحولا في التجربة باتجاه تعبيري هندسي أكثر حدة، تمثل اللوحة « عارية » في حركة متعبة وقد خرق « أسعد » في صياغته « العاري » في هذه اللوحة الخطوط الرقيقة والاقواس اللينة ليقدم « العاري » عبر التحوير الهندسي ، حيث تحولت الكتل الى مساحات هندسية بالازرق وتوشيحات الاحمر ، وبذلك قدم الواقع الدرامي للمرأة .

وحول الجانب التشكيلي يقول (أسعد) في حوار لنا معه [**المرأة في اللوحة تؤدي وظيفة رمزية فهي ليست انسانا محبوبا بالمعنى السيكولوجي ولكنها أداة لاستحضار حشد من العلاقات الحرة والايحاءات الميتافيزيقية ، والتوق نحو الانفلات الكامل من اسار الهندسي ـ العمودية والافقية ، المرأة تملك ذلك الجسد المرن المفاصل والذي يؤدي دوما امكانات الرفض الكاملة ، والشفاف الذي يحمل امكانية امتصاص الضوء ، وهو ما يطابق لدي الرغبة في تصيد لحظة ضوئية من خلال تلونات حارة أو باردة تصل بهذا الشكل الى المطلق**] .

ووجد الفنان فيصل عجمي في « عاريات » روما مادة لدراسة الجسم الانساني وامتلاك خطوطه وتعرجاته وتضاريسه « مرحلة الدراسة الاكاديمية » ، ثم انتقل الى مرحلة قدم فيها مجموعة من أعمال « العاري » التي تحمل مضمونا انسانيا ، وعبر موضوعات متنوعة ، ففي لوحة « عارية » ذهب في انفعالاته الى أقصى مداها ليقدم الجانب التعبيري الانساني مؤكدا على دسامة اللون وحرارته ، وملمس السطح الخشن ، وفي لوحة « السيمفونية التاسعة » من وحي « بيتهوفن » يهجر اللون الدسم الذي استخدمه في لوحة « عارية » ليعزف ايقاعاته التشكيلية عبر لغة الخط والحركة مع استخدام محدود للالوان ، وتتكشف لنا هذه الايقاعات المستمدة من وحي رائعة « بيتهوفن » ، عبر حركات انسانية شاعرية وتعبيرية اقرب الى الرقص ، نراها في شخوصه العارية « نساء ـ رجال ـ اطفال » وطيوره وفراشاته ، حيث بنى هذه العناصر على خلفية من الطبيعة « منظر » ساهمت على ابراز « العاري » وتقديمه بحس النحات لا المصور من حيث ضخامة الكتل وثقلها ، فالحس بالكتلة يوحي بأننا امام دراسة خطية لمشروع نحتي ، وأخيرا عمل على توظيف « العاري »



بيوت دمشقية للفنان اسعد عرابي .



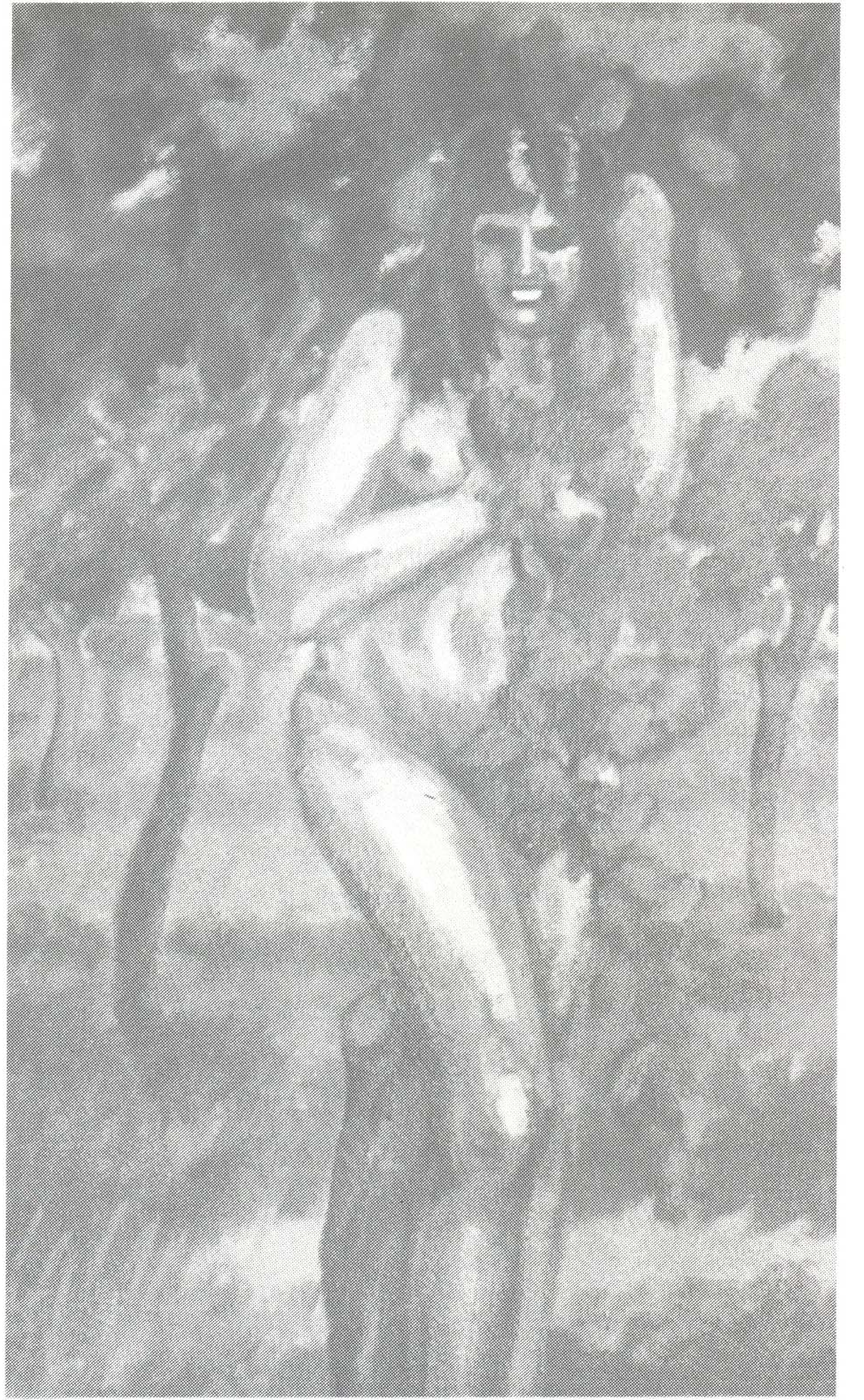
مدرسة الشيطان للفنان قتيبة شهابي .

توظيفا جديدا يتلاءم مع مضامينه القومية ، كما في لوحة « عارية وطفل » ، التي تمثل خوف المراة الرمز والطفل الرمز من العدوان ، حيث عمل على تحوير الجسم الانساني على نحو تعبيري يشير الى تشبث المراة بالطفل على خلفية تمثل أرضا قاحلة لا حياة فيها ، وزاد من الجانب التعبيري في صياغته للوجه صياغة تنم عن جملة حالات انسانية « خوف ـ ذعر ـ ترقب ـ صمود الخ » ، وبذلك نرى في « العارية » الام التي تخاف على رضيعها ، والوطن الذي يحتضن اطفاله ، وهكذا تنوعت استخداماته بتنوع موضوعاته ومضامينه .

واخذت « العاريات » في تجربة الفنان الراحل نعيم اسماعيل ، اكثر من معنى وحملت العديد من الافكار والمضامين المستمدة من الواقع الاجتماعي والقومي والانساني ، والشيء الهام يكمن في تلك الوحدة العضوية والشخصية المتميزة الاصيلة التي بحثت في مختلف العناصر الواقعية والرمزية والتعبيرية والجمالية والتراثية من أجل هاجس اساسي يتمثل في التعبير عن الواقع عبر جسور جمالية تصل الشكل والمحتوى المعاصر بالتراث العربي ، وهذا يعني انتناوله « العاري » لا ينفصل عن هاجسه ، وسيتكشف لنا ذلك من خلال تناول بعض أعمال « العاري » بالتحليل وعلى سبيل المثال لا الحصر .

في لوحة « حلم شجرة » تفترس المراة العارية الارض وتلتحم في جانب منها بطينها وخضرتهاونضارتها وتنتصب شجرة عاتية وتطل وحدات زخرفية وتنبت زهرة ، جملة عناصر واقعية تشكلت من جديد كمعالم فني متميز باشاراته ورموزه ، وما يعادله في الواقع ، فحجم الشجرة يشير الى خصب الارض والى حلمها الدائم في اقتحام باطنها عبر جذورها التي تضرب في عمق التراب ، ويصل الخصب الى « العارية » خصب الارض والشجرة والمراة ، وهو في النتيجة خصب الوطن ، وفي لوحة « عارية بالاخضر » ياخذهذا المحتوى « الخصب » شكلا اخر أكثر بساطة واختصارا ، حيث تتكون اللوحة من خلفية تمثل مساحة يتداخل فيها لون التربة « البني » بلون العشب « الاخضر » وبالبني والاخضر تطل « العارية » ، وهكذا ينبت اللون الاخضر من جوف الارض ويصل الى جسم المراة « العارية » لينبثق من تضاريسه من جديد.. أخضر .. اخضر .. أخضر .. وليعطي للحياة رونقها واستمراريتها وتجددها ..

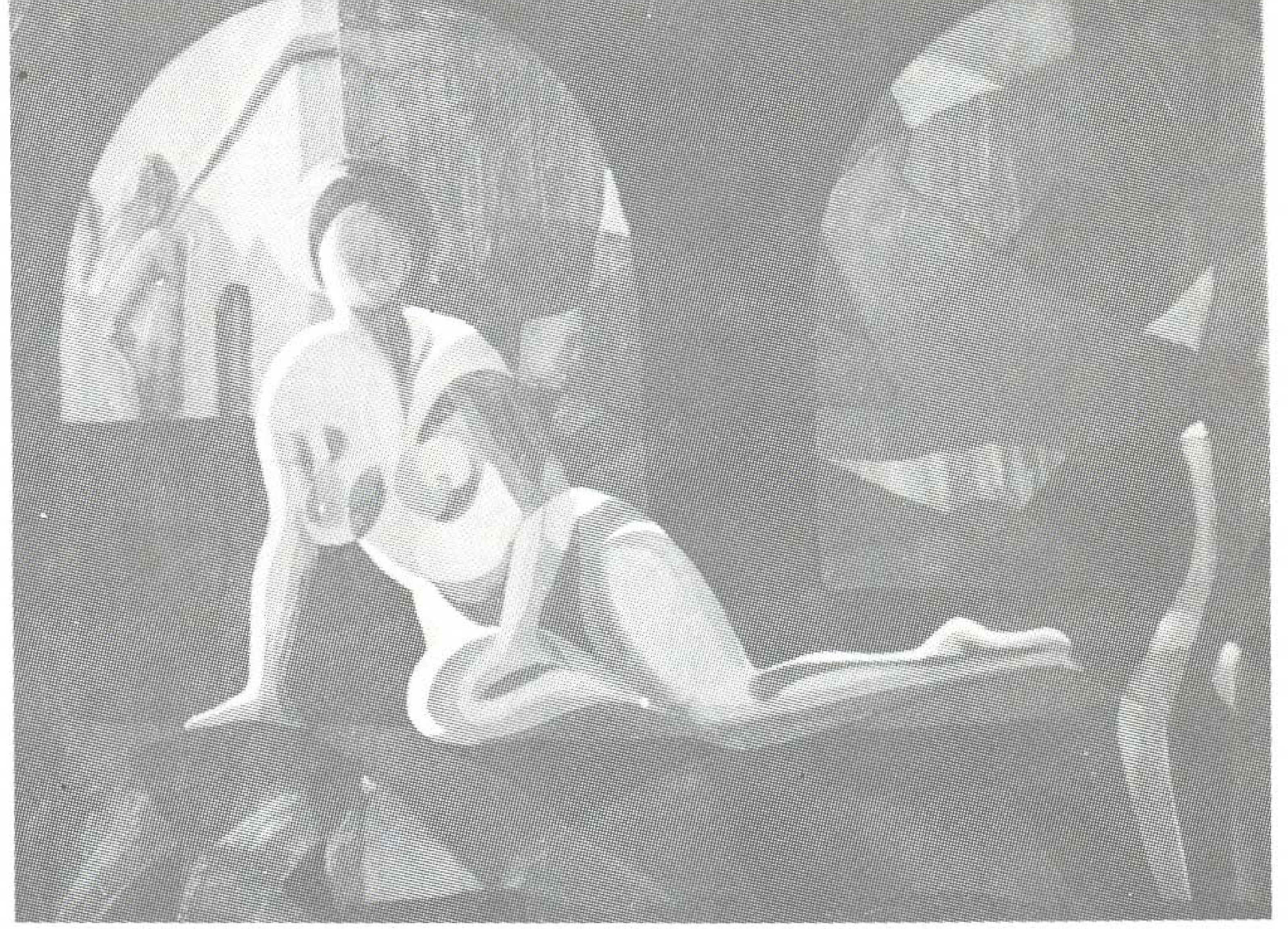
وفي لوحة تحت عنوان « الجولان » يتداخل جسم « العارية ـ الرمز » بالخلفية « الجبل ـ الزخارف » ، ويأخذ هذا الجسم رغم ما يحمله من رقة ونعومة شكلا أسطوريا يرمز الى صمود المقاتلين وبطولاتهم



عارية للفنان عبد العزيز نشواتي .



عارية : للفنان خليل عكاري .



عارية للفنان ادهم اسماعيل .

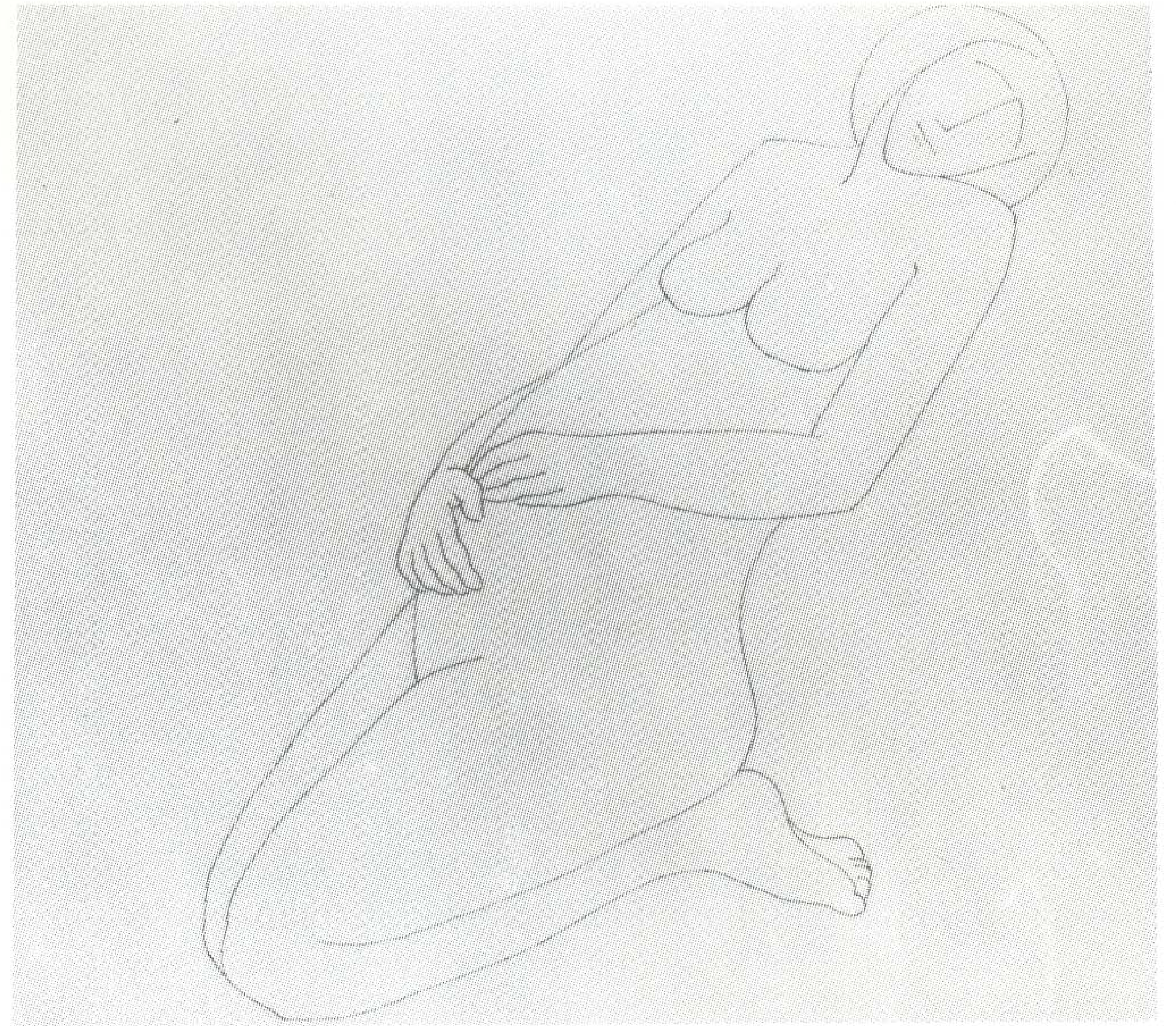
المشرفة وتضحياتهم في حرب تشرين ، وأمام المراة الرمز وتحت أقدامها تتحطم دبابات الغزاة وتسقط طائراتهم ، وهكذا تتكشف لنا المضامين الاجتماعية والقومية في الاعمال التي تناول فيها « العاري » مؤكدا على أصالة التعبير عبر استخدام الجماليات التراثية استخداما معاصرا متميزا .

وتألق « نذير نبعة » في استخداماته ومضامينه عبر مختلف المراحل التي مر بها ، فقد أسرنا في دراساته الاكاديمية الخطية حول هذا الموضوع « العاري » الذي أعطاه منذ البداية البعد الانساني الشاعري ، ثم استخدم «العاري» في موضوعاته المستمدة من الاساطير القديمة [لوحة أنليل ـ مثلا] التي اسقطها على الواقع المعاصر ، مؤكدا استمرارية بعض المشكلات الانسانية مع استمرارية الانسان في هذا العالم . واخذ «العاري» في أعماله الاخيرة مضمونا اجتماعيا ، وهذا يعني ان « العاري » في تجربته ليس حكرا على مرحلة معينة ، بل شمل نتاجه منذ بداياته الى أعماله في مطلع الثمانينات ، واذا كان البعض لا يرى في لوحاته الاخيرة التي استخدم فيها « العاري » ما هو أبعد من جمالية الجسم الانساني ، فان هذه الجمالية تشكل مدخلا رقيقا شفافا لمضامين كبيرة وبتحقيق شاعري متميز ، فالعاري في هذه الاعمال يرمز الى طبقة اجتماعية معينة ، اراد « نذير » أن يستشف أحزانها وهمومها في الوقت الذي انطلق فيه من موقف خاص به يتمثل في اضفاء ما هو قدسي على هذه الاجسام ، وبذلك نصل الى « القدسية ـ النبل ـ الشاعرية » في هذه « العاريات » الشعبيات .. وقد تكشفت لنا هذه المسألة في استخدامه الجماليات الشعبية « الحلي ـ مصباح الكاز ـ الوردة الدمشقية ـ الصندوق المزخرف .. الخ » التي احاط بها عارياته ، ووجد فيها دمشق والوطن والانسان « سلسلة لوحات تحت عنوان دمشق » .

ومن التجارب الهامة نذكر تجربة الفنان (فائق دحدوح) الذي قدم « العاري » ضمن تكوينات جمالية مستقاة من دمشق القديمة .. المنزل الطيني .. النوافذ الخشبية .. أشجار الياسمين والورد الدمشقي .. القطة ، وغيرها من العناصر التي انسجمت ـ تارة ـ وتنافرت ـ تارة اخرى ـ لتشكل عالمه الفني ، مضامينه المتنوعة ، ومن الجدير بالذكر ان هذا العنصر الانساني « العاري » يشكل محور التعبير الفني في تجربته منذ بداياته في منتصف الستينات الى اعماله الاخيرة ، بما في ذلك دراساته الخطية ورسوماته الصحفية . وقد تنوعت الرموز التي طرحها عبر « العاري » بتنوع الموضوعات والمضامين ، ففي لوحة « عارية وقطة » اخترق جدران الحي الدمشقي القديم ليصوره من الداخل والخارج فدمج الخلفية بالمقدمة ، المراة بالجدار وأصص الزهور وشجيرات الياسمين وعلى نحو غنائي يقود في النتيجة الى عالم فيه من الجمالية والرقة والشفافية بقدر ما فيه من المأساة ، أي الواقع بكل متناقضاته ، وفي لوحة « رجل وقفص وعارية » أراد الكشف عن سلطة الزوج الرجل وبشيء من السخرية ، فصور الرجل الشعبي صاحب الوجه



امومة للفنان فيصل عجمي



عارية للفنانة ليلى نصير .

الصارم والشارب العريض المفتول ، وقد تداخل جسمه بالقفص ، وعلى الجانب الاخر صور الفتاة الجميلة الرقيقة التي تمثل النقيض ، وفي لوحة «عائلة» عكس في عارياته ، ما هو مأساوي وبصيغة تعبيرية متميزة .

ومثل « العاري » مرحلة من المراحل التي مرت بها تجربة الفنان (خليل عكاري) فعبر مجموعة من أعمال العاري « تصوير زيتي » ، تناول بالتعبير الفني المضمون الاجتماعي مؤكدا بشكل خاص على شمولية الرؤية واستمرارية التعبير، استمرارية الحياة لمضامينه الانسانية ، فليس هناك من اشارة الى واقع محدد ..

لقد استخدم « العاري » على خلفية من الطبيعة « سهول وهضاب » الصحراوية ، وضمن تكوينات حركية مسرحية تساهم في دلالاتها التعبيرية في صياغة المحتوى الانساني المأساوي ، وقد تجاوز الجانب الاكاديمي في صياغته الواقعية المتطورة للعاري وعبر عمليات التبسيط والتحوير والاستخدام التعبيري للالوان ، تماما كما « الحركة » ، فظهرت عارياته في حالات من الرقص المأساوي ، الرقص كتعبير عن مأساة ، وهكذا قدم عبر ايقاع الحركة عالمه الذي عكس عن طريق غير مباشر مضامينه الواقعية المأساوية .

ومن التجارب المتميزة في معالجتها « العاري » ضمن تكوينات مستقاة من عمارة الاحياء الدمشقية القديمة نذكر تجربة الفنان (علي الحمصي) الذي بدا بما هو جمالي ليصل الى ما هو انساني مرورا بالموضوع الاجتماعي .

في البداية صور (العاري) كجمالية تحقق الحوار الممتع بين خطوط الجسم اللينة المنحنية ، وبين خطوط المساحات الهندسية القاسية « الجدران ـ النوافذ » ، ثم أعطى لهذه العلاقة التشكيلية الجمالية البعد الاجتماعي ، فأصبحت تلك الجمالية وسيلة لمضمون انساني ، الا انه لم ينشد النقد الاجتماعي ، وانما أراد مجموعة من الافكار والحالات الانسانية ، فالعاري في لوحة ترمز الى الذكريات الجميلة ، وفي لوحة اخرى تحمل معنى الخصب والعطاء ، وفي ثالثة نرى فيها دمشق ، وبصورة اكثر اتساعا نرى الوطن ، كما في لوحة « أهبكم ولدي » المستمدة من حرب تشرين ، فالعارية الحبلى في هذه اللوحة تندمج بالخلفية التي تمثل الوطن « منازل ـ أشجار ـ سهول .. الخ » ، وتفصح عن مدى ارتباط الانسان العربي بالارض من جهة ، وتضحياته في سبيل الدفاع عن الوطن من جهة اخرى ، كل ذلك قدمه « علي » بأسلوب تميز بزخم لوني نرى فيه أعراس اللون ، أعراس العطاء والبذل ..

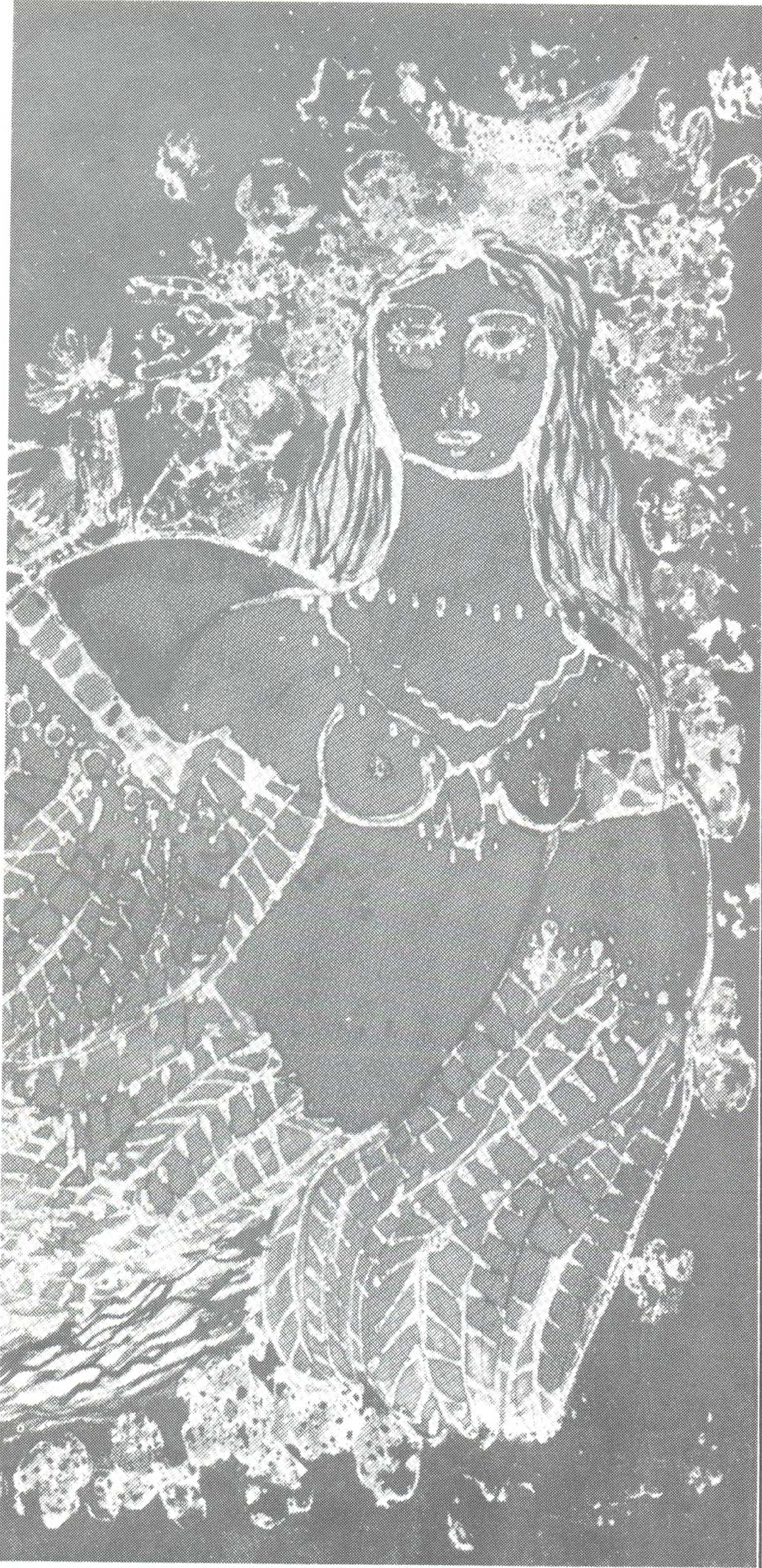
واستخدمت الفنانة ليلى نصير « العاري » في أعمال الخط « الرسم » و « التصوير الزيتي » وبصيغ متنوعة تنسحب على الموضوعات والمضامين التي توزعت على جانبين « واقعي » و « ذاتي » واخذت اكثر من شكل للتعبير الفني .. ففي أعمالها الخطية « رسم » قدمت العارية الحبلى والعارية المقيدة والعارية التي تعيش غربة داخلية وتحمل في انفعالاتها الحنين الدفين للطفل الرمز الذي صورته مع « العاري » ، وهكذا رمزت بالعاري الى حالات انسانية متنوعة ، أما في مجموعة اعمال « التصوير ـ زيتي ـ مواد مختلفة » ، فتناولت الاحداث القومية ، كما في سلسلة لوحات من وحي لبنان والجنوب ففي لوحة تحت عنوان « من الجنوب »

أرادت التعبير عن معاناة « عائلة » ، وبصورة أكثر دقة معاناة انسان الجنوب ، فصاغت ما هو مأساوي عبر عناصرها الانسانية العارية « نساء - أطفال » ، وبذلك تنوعت استخداماتها بتنوع الانفعالات والهموم والقضايا والافكار والحالات الانسانية .

ولعلنا نجد في « عاريات » الفنان (الفريد حتمل) ما يرمز الى تلك العلاقة الانسانية القديمة والجديدة ، أي المستمرة بين الارض والانسان ، فعبر « العاري » ومساحات الارض الحارة المتوهجة بشمس تموز عكس ذلك المضمون الانساني الذي تمحور في كثير من أعماله « تصوير زيتي » حول ارتباط الانسان بالارض ، محققا في ذلك جملة مضامين ، لعل أكثرها حضوراً هو محتوى التلاحم الجدلي الذي ينشد في النتيجة الانسان ، فلا أرض بلا انسان ، وبالتحديد الانسان الذي يعمل في الارض ، وقد تطورت هذه العلاقة عبر الاستمرارية في معالجة هذا الموضوع لتأخذ أكثر من مضمون « الفلاح والارض » ولتصل الى الانسان الذي يعطي للوطن عبر مختلف السبل ، أي ارتباط الانسان بالوطن بمختلف فاعلياته . . .

وظهر « العاري » في تجربة متميزة للفنانة (شلبية ابراهيم) التي استخدمت هذا العنصر الانساني استخداما عفويا متميزا وضمن عناصر نباتية وحيوانية ، « العارية الزهرة - الحمامة - الحصان » تحققت كانجاز تشكيلي عبر تقنيات متنوعة « رسم - تصوير مائي - زيتي - باتيك » ، وبهذه التقنية الاخيرة « الباتيك » تألقت في شاعرية حضور عناصرها ، محققة التلقائية والعفوية وبساطة التعبير ، أي جملة خصائص يطمح للوصول اليها الفنان الاكاديمي وبنفس العفوية وصلت بشاعريتها الى مختلف المضامين الانسانية ، وبصيغة تجمع بين الواقع والاسطورة ، أو لنقل تتعامل مع الواقع من خلال العلاقات الاسطورية التي تكون في كثير من الحالات أكثر واقعية من الواقع المرئي . فالشكل الاسطوري - ان صح التعبير - الذي تكون عبر تلاحم العارية بالطائر ، أو اندماجها بالحصان أو الزهور ، لا يقود بالضرورة الى فعل اسطوري ، وتلك مسألة ترتبط بالمحتوى الذي تفصح عنه هذه العلاقة التشكيلية ، تماما كما في التحام الجسم الانساني بمساحة الارض .

وعلى صعيد « الشباب » ، ثمة تجارب متميزة في هذا الموضوع نذكر منها تجربة الفنان (ادوار شهدا) الذي عالج « العاري » ضمن موضوعات مستقاة من احداثنا المصيرية ، كما في اعماله الاخيرة « تصوير زيتي » حول لبنان ، فقدم عبر « العاري » صمود بيروت في وجه الغزاة الصهاينة البرابرة واستخدم هذا العنصر استخداما تعبيريا عن مجازر المخيمات ،



عارية للفنانة شلبية ابراهيم .

ففي احدى لوحاته تقف « العارية » التي تحتضن رضيعها على خلفية من الاحياء المدمرة ، وتحمل في حركتها وملامح وجهها معنى الاصرار على الاستمرارية في النضال والمواجهة رغم حجم المآسي والمجازر التي شهدتها ، وهكذا تكشف هذه التجارب في استخدامها « العاري » عن مختلف المضامين الجمالية والاجتماعية والسياسية ، وذلك بما يتلاءم مع الموقف الذي ينطلق منه كل فنان ورؤيته للواقع ، وقدرته على معالجة مختلف العناصر المعالجة التي تخدم موقفه .

عن إدوار مانيه بمناسبة مرور مائة عام على وفاته

١

إدوار مانيه
١٨٣٢ ـ ١٨٨٣

ـ « اذا لم يكن للمصور شيء جديد يريد ان يقوله فخير له أن يصمت ، ان المرء لا يصبح مصورا الا اذا كان حبه للتصوير أضعاف حبه لاي شيء ... وليس يكفي أن يعرف حرفته ... بل لابد له من أن يكون متحمسا لها منفعلا بها » .

« مانيه »

يحتفل العالم هذا العام بالذكرى المئوية الاولى على وفاة (ادوار مانيه) ، الفنان الذي عرفه القرن التاسع عشر كمتمرد على التقاليد الفنية السائدة في عصره ، والذي جعل الفن التشكيلي يتطور بصياغته وموضوعاته ، ليصل الى الصيغة الانطباعية ، التي كانت تمثل ثورة فنية ربطت الفن بالحياة البرجوازية الاوربية ، وجعلت الفن على احتكاك بالواقع ، وعلى صلة بالحياة في المدن الكبيرة ، والطبيعة ، وقادتهم التجريبية الى دراسة كل شيء في الواقع على اساس جديد ، ينطلق من دراسة النور وعلاقاته المختلفة مع الشكل واللون .

وقد ساعدت ثورة (مانيه) على الجيل التقليدي من الفنانين ، وسعيه لتطوير الفن على صلة بالواقع الى اعتباره أحد كبار الواقعيين الذين وضعوا حجر الاساس لفن يرسم في الطبيعة ، ويرفض الموضوعات الرومانتيكية والكلاسيكية ، بل كان يعيد رسم كل الموضوعات على تماس بالطبيعة وضمن مفهوم جديد للتعبير الفني ، ولهذا كان رائد الانطباعيين مثلما كان رائد الواقعيين الطبيعين في الفن ، ولهذا وضع حجر الاساس لفن جديد على صلة بالحياة البرجوازية ، وبعيد عن الصيغ الارستقراطية التقليدية .

لكن من هو (ادوار مانيه) وكيف حقق هذه الثورة الفنية الكبيرة ؟!

ولد (مانيه) من أسرة برجوازية ، ومن أعالي هذه الطبقة ، كان والده موظفا في وزارة العدل ، وأمه (أوجين ديزيريه فورنيه) سيدة تتمتع بثقافة عالية ، شديدة الحساسية ، وابنة احد الدبلوماسيين المشهورين .

ولد عام (١٨٣٢) في باريس وفي ٢٣ كانون الاول وفي شارع (بتيت أوغست) وهو شارع نابوليون حاليا ، وفي عام (١٨٣٩) ذهب للدراسة في المدرسة الثانوية ، ودخل عام (١٨٤٥) الى (كلية رولان) ، وانتسب الى دروس الرسم فيها ، بناء على نصيحة خاله ، وحين ترك المدرسة عام (١٨٤٨) أراد أن يصبح بحارا ، وسافر في منحة دراسية ، فوصل الى (ريو) عام (١٨٤٩) ، حيث ملأ دفتره بالرسوم المختلفة ، ولكنه فشل في النجاح في اجتياز فحص المرحلة الثانية للدراسة ، وعندها أخبر بأنه لن يستطيع المتابعة .

ولهذا عاد الى باريس ، وسمح له والده أن يتبع دورة ليصبح مصورا زيتيا وذلك عام (١٨٥٠) ، فدخل الى مرسم الفنان الفرنسي (توماس كوتور) ،

وكان (كوتور) فنانا كلاسيكيا يشدد على التقاليد الفنية الكلاسيكية الجديدة ، ويعتبر أن (أنجر) هو الفنان الوحيد الذي يستحق أن يحتذيه الفنان في دراساته الفنية ، وقد وصف (دولاكروا) مرة هذه التقاليد قائلا :

ـ « ان الجمال يدرس عندهم كما يدرس الجبر؟»

ولهذا لم يكن يسمح للطالب باظهار استقلاليته ، بل على الطالب أن يقدم دراسات مماثلة لما يقدمه الآخر ، عن طريق اعطاء الموديل سمات مثالية، والاغراق في التفاصيل الدقيقة ، إما اللوحات التاريخية فقد كانت تسجيلية تفتقر الى اي مفهوم للوحدة في التكوين .

لقد أمضى (مانيه) ست سنوات في هذا المرسم، وقد تحدث عن هذه المرحلة الروائي (زولا) قائلا بأنها سنوات مملة ممتلئة بالمتناقضات ، والتي جعلت (مانيه) يقول :

ـ « انني لا أدري ما الذي يحدوني الى البقاء هنا، ... ان كل ماتقع عليه عيوننا في هذا المرسم ليبعث حقا على السخرية ! فالضوء زائف ، والظلال زائفة ، وأنا ما أكان أتجاوز عتبة هذه الاستديو حتى يخيل الي أنني غادرت قبرا » .

وهذا لا يعني أن (مانيه) لم يستفد من (كوتير) ومن أسلوبه الخاص في الفن ، بل على العكس وذلك لانه ظل مؤمنا بضرورة دراسة (الظل والنور) ، وفهم أسرار الجسد الانساني العاري ... وفهم أهمية تبسيط الرسم الى مساحات .

وخرج من الدراسة ، يشعر بحريته الكاملة في أن يفعل ما يشاء ، ويرى العالم بعينه لا بعيني غيره، وأن يدرس الواقع حوله ، ويفهمه ويرسم منه ، وفي نفس الوقت يعود ليتعلم أصول الفن على العمالقة ، من أمثال (تيسيانو) و (فالاسكيث) .

ولهذا فقد بدأ يرسم في الهواء الطلق ، يتردد على الريف في الصيف ، ليرسم نماذجه في الحقول ، بدلا من رسمها في المرسم ، وبدأ يتجول في الشوارع لتسجيل ما تقع عليه عيناه ، وفي نفس الوقت كان يتردد على اللوفر ، وغيره من صالات العرض حيث العديد من اللوحات لكل من (رافائيل) و (جيورجوني) و (روبنز) و (تنتورتو) و (فرانس هالس) .

لقد أمضى (مانيه) فترة من الزمن في (ايطاليا) مابين عامي (١٨٥٣ ـ ١٨٥٦) ، وزار (هولندا) و (النمسا) و (المانيا) ، وقد ساعدته زيارته لايطاليا في بداية حياته على تربية ذوقه الفني ، واستكمال ثقافته ، اذ زار المتاحف والكنائس وأمضى الساعات



الازياء الاسبانية في لوحة « لولا الفلانسيه »

الطوال أمام اللوحات ينقلها بدقة ، ويعمل على محاكاتها، ووجد في (البندقية) روحا شقيقة روحه ، وفنا يناظر ما كان يبحث عنه .

لقد كانت زيارته الاولى الى فلورنسا عام (١٨٥٣) وفي هذه الزيارة نقل عدة لوحات للفنان (تيسيانو) و (فرانجليكو) و (فيليبينو ليبي) ، كما نقل عدة لوحات في اللوفر للفنان (تيسيانو) و (تونتورتو) و (فيلاسكيث) وكذلك فعل في البندقية ، وحين عاد الى (باريس) نقل لوحة شهيرة للفنان (دولاكروا)، وهي لوحة (دانته وفيرجيل في الجحيم) ..

ولقد كانت ثمرة هذه التجارب كلها لوحة رسمها عام (١٨٥٩) واسمها (شارب الخمر) وهي تمثل رجلا سكيرا رث الثياب، مهلهل المظهر ،شارد النظرات، لمحه مانيه في احدى الطرق ، على مقربة من (اللوفر) .

وفي الحقيقة ان شخصية (شارب الخمر) تمثل في الحقيقة تجربته الاولى من حيث اختيار موضوعاته من الواقع ، وكأنه اختار شخصية (بودلرية) لا تخلو من وجوم وأسى ، ومزاج سوداوي ، وقد نفذهابتحليل أكاديمي ، وتبسيط أدبي ، بل هي أقرب ما تكون الى



تفصيل من لوحته الغداء على العشب .

الفن الاسباني في القرن السابع عشر ، وفي الحقيقة ان أكثر تجاربه الاولى تؤكد تأثره بالفنان الشهير (فالاسكيث) ، وخصوصا لوحاته : (طفل وسيف) و (طفل وكرز) و (بين أطفال من سالامنكا) .

ولما سئل (مانيه) عن أسباب اختياره لهذه الموضوعات ، وخصوصا شارب الخمر أجاب :

« ـ لقد رسمت شخصية باريزية رأيتها في الشارع ، وعكفت على دراستها ، وحققتها ببساطة تقنية اكتشفتها عند الفنان الاسباني (فيلاسكيث) »ـ.

وقد رفضت اللوحة حين قدمها الى صالون باريس عام (١٨٥٩) ، وذلك باجماع الاصوات ، عدا دولاكروا الذي حاول يائسا ان يجعلها تقبل .

وفي عام (١٨٦١) قبلت لجنة التحكيم في (صالون باريس) ، اللوحتين اللتين تقدم بهما وهما : (والد الفنان)و(عازف الغيتار الاسباني) مما رفع من سمعته وشجعه على العمل ، رغم أنهما قد عرضتا في زاوية مهملة ، وذلك يرجع بشكل أساسي الى تأييد (دولاكروا) له ،ولكن ما قدمته لوحته(عازف الغيتار) من مستوى، وما حققته قد جعلت (مانيه) موضع حفاوة وتكريم .

لقد تعرف مانيه على (فيكتورين موران) ، عام (١٨٦٢) ، واستخدمها كنموذج حي لرسم لوحاته الاسبانية ، تلك اللوحات التي كانت غريبة ، رغم انها كانت تمثل مشاهد من الحياة اليومية ، اذ كانت الفرق الاسبانية التمثيلية ، والمغنون ، ومصارعو الثيران ، يأتون الى باريس دوما ، وهم يرتدون البسة غريبة ، وكانت تلك الشخصيات مثيرة لاهتمام (مانيه) ، ولهذا رسمهم ليقدم حيويتهم ، وحركاتهم وشخصياتهم الغريبة ، وكان يريد أن يقدم لنا (الروح الاسبانية) من خلالهم ، وهكذا قدم لنا (الآنسة فيكتورين ترتدي اللباس الاسباني) و (راقصة الباليه الاسبانية) و (لولا الفلانسية) و (الشاب الذي يلبس اللباس الاسباني) .

لكن النقاد قالوا عن (مانيه) بأنه (الباريسي الاسباني) محاولين التقليل من أهمية أعماله ، لكن (بودلير) الذي أصبح صديق (مانيه) نشر مقالا عن (مانيه) امتدح فنه ، وخياله الجريء ، واحساسه الحي ، ومزاجه الاصيل ، وحين فرغ (مانيه) من لوحته (لولا الفلانسية) وصفها (بودلير) بأنها :

ـ « انها لؤلؤة ساحرة صيغت من اللونين الوردي والاسود » .

وهكذا توطدت الصداقة بين الفنان (مانيه)والشاعر (بودلير) حتى أن (بودلير) كتب له مرة :

ـ « انهم ليسخرون منك ، وانك تضيق ذرعا بتلك الفكاهات اللاذعة ، التي يلاحقونك بها ، وأنت تظن أن احدا لا يعرف قدرك ، ولكن هل تعتقد انك اول من وضعه الناس في هذا الموضع ، أتراك تملك من العبقرية ، أكثر مما كان يملك (شاتوبريان) ، أو (فاجنر) ؟ ومع ذلك فقد استهدف هذان العبقريان لاعنف الحملات ، من الاستهزاء والسخرية ، وماحسب أنهما هلكا بسبب ذلك » .

في عام (١٨٦٣) ، عرض (مانيه) مجموعة من اللوحات منها (المغني المتشرد) ، و (شابة ترتدي الزي الاسباني) ، و (الموسيقى في التويلري) ، وفي هذه المرحلة قدم التجارب الهامة التي أخذها من الحياة اليومية ، ومن الحياة الباريزية ، بكل تفاصيلها ..

لقد عرض هذه اللوحات في صالة عرض مارتينه ، وأثارت هذه اللوحات ضجة كبيرة ، ولكن ذلك لم يمنع هيئة التحكيم من رفض لوحاته في الصالون ، وحين سمح الامبراطور (نابوليون الثالث) باقامة معرض فني للوحات المرفوضة ، عرض مانيه في هذا المعرض ثلاث لوحات هي : (شاب في رداء اسباني) ، و (الآنسة التي ترتدي الثياب الاسبانية)،و(الغداء على العشب)، والتي أطلق عليها اسم (مشهد استحمام) في الدليل .

ان اللوحتين تمثلان مشاهد من الحياة الاسبانية

وقد استخدم الثياب الاسبانية الزاهية اللون ، ولكن الثالثة هي التي اثارت الضجة الكبرى ، ذلك لان (مانيه) رسم شخصين جالسين في الغابة ، يرتديان الالبسة العادية ، ويتحدثان مع بعضهم حديثا عاديا ، وقد جلست بجانبهما امرأة عارية ، ورسم امرأة اخرى في عمق اللوحة وهي خارجة من حمام السباحة القريب ، وقد أثارت اللوحة هذه الضجة لانها تصور شخصين محترمين ، وقد جلسا مع فتاتين من هذا الطراز ، وقد أثارت اللوحة الجدل ، وخصوصا عند نقاد الفن لان (مانيه) رسم اللوحة ، بالاعتماد على (الالوان) أكثر من اعتماده على (الخطوط المحددة للاشكال) ، وكانت الفرصة مهيأة أمامه لكي يقدم لنا جسدا عاريا وردي اللون بالقرب من أنسجة صوفية سميكة وقد بدت وراء هذا الجسد بقعة بيضاء ، ناصعة البياض، تبرز من خلال أوراق خضراء ، وقدم شخصيات باريسية حقيقية مستمدة من صميم البيئة ، ولو صور أشخاصه مثاليين بعيدين عن الحياة لما تعرض لتلك الحملات الساخرة ، ولكنه أراد أن يضع تحت انظار الجمهور (عارية) حقيقية ، ورسم لوحته بالاعتماد على مفهوم الانتقال المفاجيء من الظل الى النور ، مبتعدا عن الانتقال التدريجي في تجسيم الاشكال ، وهكذا اصبح كل لون عنده له مساحته المحددة ، وتدرجاته الضوئية ، ضمن كل لون على حدة .

وقد توصل (مانيه) الى مفهوم جديد للوحة قائم على نظام توزيع ضوئي ، جعله يستعيض به عن التنظيم الهندسي للوحة ، فتخلى عن المنظور الهندسي ، وأحب (الصياغة الطبيعية) ، ونفر من كل تكوين هندسي أو صنعي .

واستطاع (مانيه) أن يحوز على تقدير هيئةالتحكيم في المعرضين التاليين ، وذلك في عام (١٨٦٤) و (١٨٦٥) ، اذ عرض في أولهما لوحتان هما (المسيح المتوفى والملائكة) ، و (صراع الثيران) ، وفي الثاني لوحتين هي : (المسيح المزدرى به من الجند) ، (أوليمبيا) ، وتمثل لوحة (أوليمبيا) ، فتاة عارية استلقت على فراشها وخلفها ظهرت خادمة سوداء اللون تحمل باقة من الزهور ، وبالطرف البعيد ظهر قط صغير أسود قد استبد به الذعر ، والظاهر أن (مانيه) كعادته حول الآلهة اليونانية الى فتاة من لحم ودم ، وأعاد رسم لوحة أخرى من الواقع ، وهكذا عاد الجمهور ليهزأ من صاحب (الاولمبيا) مرة أخرى ، ومن هذه الغانية التي قدمها لهم ، فجرد مواضيعه من كل طهر أو سمو أو حياء ، وأعطاها السمة الواقعية ولهذا قال (أميل زولا) عنها :

ـ انها أروع ما أنتج مانيه بحق ؟!

وأضاف في رسالة له للفنان قوله :

ـ ((لقد كان يلزمك تصوير الجسد العاري ، فوقع اختيارك على أولمبيا وكان يمكن أن يقع على غيرها ، وكان يلزمك بعض القطع المضيئة ، فرأيت أن ترسم باقة من الورود ، وكنت تحتاج الى بقعة سوداء فرأيت أن تضع صورة زنجية وأخرى لقط واذا تساءلنا الآن : وما معنى ذلك كله ، كان الجواب ، انك أنت لا تدري ، وأنا لا أعلم أكثر منك ، وأما الذي أعلمه حق العلم فهو أنك قد وفقت توفيقا يدعو الى الاعجاب، اذ قدمت لنا عملا رائعا ، عملا عظيما عبرت فيه بكل قوة عن حقائق الظل والنور وعن الموضوعات والمخلوقات من جهة أخرى)) .

وتعتبر (أولمبيا) اليوم من أروع الاعمال الفنية التي رسمها (مانيه) لما تتضمنه من صياغة متميزة ، سواء في الخط المحدد لشكل المرأة العارية ، والقدرة على التحكم بالموضوع ، فقد رسم المرأة بدرجة ضوئية متوسطة ، وأحاطها بالمساحة المظلمة في الخلفية ، وبالدرجة الضوئية المشعة في المقدمة ، التي نراها في أردية السرير البيضاء .

وعلى الرغم من السمة الواقعية التي اتصفت بها لوحة (مانيه) بالنسبة لما كان عليه التصوير الزيتي قبلها ، لكننا من زاوية أخرى ، نراها أكثر اعتمادا على التسطيح في المساحات التي رآها (كوربيه) بعيدة عن الواقع ، ولهذا قال : ((ان اللوحة مسطحة أكثر من اللازم ولهذا فهي تشبه (ورق اللعب) وان هذاالاسلوب يبدو لنا مسرا حين نراه في المطبوعات اليابانية)) . وان من الواضح أن (مانيه) قد تأثر بالفن الياباني في هذه المرحلة ، وبما يعتمد عليه هذاالفن من مساحات ، مما يتعارض مع الاسلوب الواقعي الذي وضع أسسه (كوربيه) .



العازفة



الفرقة الاسبانية

لقد رحل (مانيه) الى اسبانيا عام (١٨٦٥) ، وكانت رحلته هذه نقطة تحول حاسمة في حياته كلها، ولم يكن غريبا عن الفن الاسباني ، لكنه حين زار المتاحف وشاهد اللوحات استطاع تكوين فكرة أفضل عن (فيلاسكيث) وتعرف على (غويا) ، وقد تعلم من (فيلاسكيث) درسا في الطريقة التي يحيا الشكل الانساني فيها في اللوحة ، لقد كتب الى أحد أصدقائه قائلا :

ـ « ان ما بهرني في اسبانيا أولا وقبل كل شيء ، بل ما يساوي في نظري كل تلك الرحلة التي قمت بها، انما هو انتاج (فيلاسكيث) الرائع ، انه مصور المصورين ... لقد وجدت عنده تحقيق مثلي الاعلى في التصوير ، فما ان رأيت روائعه الفنية حتى استعدت ثقتي بنفسي ، وراح قلبي يخفق بأمل كبير هيهات أن يزعزعه شيء » .

عاد (مانيه) من اسبانيا ، وهو ممتلىء بالحيوية ، فكأنه قد جدد حماسته ، وهكذا واصل نشاطه الفني ، والتف حوله عدد كبير من الفنانين الشباب والكتاب ومنهم : (انطوان بروست) و (فانتان لاتور) و (بازيل) و (وتسيلر) و (نادار) و (استروك) و (دورانتي) و (ديفا) و (مونيه) و (سيزان) .... وكانوا يترددون على مقهى (جربوا) ويتحدثون عن الفن ويشهدون ولادة تجارب فنية متميزة .

ولكن رغم ذلك لم تقبل أعماله التي رسمها في المعرض الرسمي عام (١٨٦٦) ، وهما لوحتان (الممثل التراجيدي) و (العازف) ، فعرضهما في مرسمه الخاص ، وقد أثارت لوحته الاخيرة ضجة كبيرة وذلك لأنه كان أكثر جراة في أسلوب رسمها ، فقد وضع الطفل ضمن مساحة غير مألوفة ، وهكذا تحولت اللوحات الى ثلاثة درجات ضوئية ، ونرى في السروال والقميص بعض التجعدات البسيطة التي أصبحت تدل على الحجم ، مما يؤكد لنا على أن (مانيه) قد استفاد كثيرا من رحلته الى اسبانيا ومن المطبوعات اليابانية التي كانت تؤكد على أهمية المساحات ، وهكذا قيل عن لوحة (مانيه) ، بأنها أقرب ما تكون الى الاعلان منها الى لوحة بالمعنى التقليدي للكلمة .

ولم يشترك (مانيه) في معرض عام (١٩٦٧) ، وذلك لأنه رسم لوحته الشهيرة (اعدام الامبراطور مكسميليان) التي استوحاها من أحداث المكسيك ، ولهذه اللوحة مغزاها السياسي ، وقد لجأ الى الاستفادة من لوحة (غويا) الشهيرة عن (٣) آيار . وفيها تظهر تأثيرات الفن الاسباني على فنه ، لكن (مانيه) حول الموضوع الانفعالي التعبيري الذي سعى (غويا) لتقديمه بحدة كبيرة وقدمه لنا بصياغة هادئة ، وبتحليل للضوء والنور ، وبمساحات ملونة متميزة .

وفي هذا العام نظم (مانيه) معرضا لأعماله جمع فيه (أيار) عرض فيه ما يقارب من خمسين لوحة متنوعة أهمها (الباليه الاسباني) و (العازف) و (لولا الفلانسية) ، وقدم المعرض :

ـ « ان صاحب هذه اللوحات لا يزعم مطلقا أنه يقدم أعمالا خالية من العيب ، بل ... يدعوهم لمشاهدة لوحات تتصف بالصدق والأمانة ، وان مانيه ليعترف بالموهبة أنى وجدت ، وهو لا يدعي لنفسه

القدرة على قلب الاوضاع الفنية ، رأسا على عقب ، كما أنه لا يزعم أنه استطاع أن يخلق فنا جديدا ... كل ما هنالك انه حاول أن يكون نسيجا لوحده ، وألا يقلد أحدا غيره ، وهو يريد صلحا حقيقيا مع الجمهور الذي أرادوا أن يكون خصما له .. صلحا يقوم على التعاطف والفهم والمعرفة ›› .

وقد نجح هذا المعرض في لفت الانظار اليه وهكذا عرض في ثلاث معارض رسمية قادته عدة أعمال هامة ، ففي عام (١٨٦٨) عرض (المرأة الشابة) و (اميل زولا) ، وفي عام (١٨٦٩) عرض لوحة (الشرفة) و (الغداء في المرسم) ، وفي عام (١٨٧٠) عرض لوحته (درس في الموسيقى) .

ولسوف نتوقف عند لوحته (الغداء في الاستديو) التي تقدم لنا شابا في منتصف اللوحة الى اليمين ، وقد وزع الفنان جسمه الى قسمين (مظلم) و (منير) ، وان اختيار مكان هذا الشخص ، هو الذي يحدد بقية العناصر في اللوحة ، والى اليمين تظهر امرأة رسمها بظلال ناعمة تذكرنا بالفنان (شاردان) ، وان علاقتها بالاثاث والعناصر الاخرى متداخلة ، اذ أن ظلال النباتات تنعكس عليها ، وهي تحمل اناء القهوة الذي يقطعه الشاب ، فيتداخل معه ، وتظهر القطة أمامها تتداخل مع ثوبها ، وتعطي المشهد بقعة مظلمة تقع بين النور الذي نراه في اناء الاوراق والشاي والاسلحة ، ان غطاء الطاولة يبدو منيرا يعكس الحياة ، يعطي العمل حيوية وانسانية ، وان (مانيه) يعطي الطبيعة الصامتة في لوحاته حياة وحيوية لا نراها عند غيره من الفنانين ، وهو يضيف الى حيوية الاشياء ، تناغمات لونية تزيد من هذه الحيوية .

لقد تعرف (مانيه) على الفنانة (بيرت موريسو) ، وكانت أول لوحة يرسمها فيها هي لوحة (الشرفة) ، واللوحة تذكرنا بلوحة غويا (الشرفة) ، تجلس (موريسو) في وسط اللوحة ، ترتدي قبعة سوداء ، وعيناها تضيئان وتلبس الرداء الحريري الشفاف ، وحين نقارن بين شخصية (موريسو) المرسومة وغيرها نستطيع أن ندرك الفرق بينها وبينهم ، ومدى التعبير العميق الذي أعطاه لها .

وفي (١٨) آب من عام (١٨٧٠) تعلن فرانسا الحرب على (بروسيا) ، وفي (٢) أيلول من نفس العام تهزم ، وتكون تلك نهاية الامبراطور (نابوليون الثالث) ، وتعلن الجمهورية الثالثة ، ويترك (مانيه) باريس الى الجنوب ليقيم ويرسم هناك مع عدد من الفنانين الانطباعيين ، وتكون تلك بداية احتكاكه مع الطبيعة في الجنوب ، وفي نفس الفترة تعلن (كومونة باريس) ويعود (مانيه) الى (باريس) وما زالت المعارك دائرة في الشوارع ، ويرسم مانيه عدة لوحات



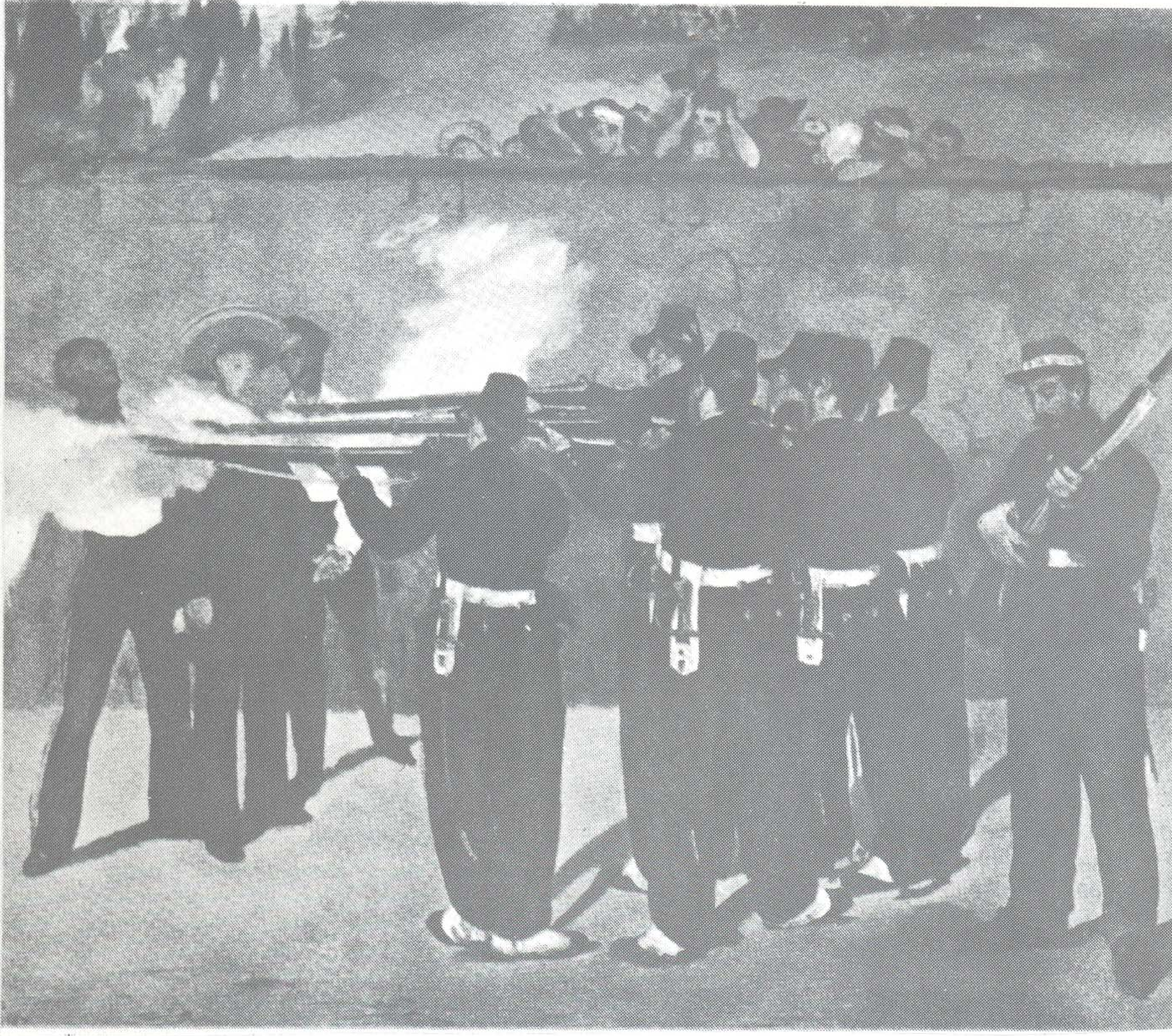
وجه الروائي اميل زولا .

عن الاحداث وعدة رسوم ، ويحضر عدة أعمال على الحجر (الحصار والحرب والاهلية) .

وعلى الرغم من أن (مانيه) لم يكن متفقا مع (الانطباعيين) الآخرين في كثير من الآراء ، أثناء المناقشات التي تجري ، لكنه بدأ يتأثر من الزاوية الفعلية بكثير من المفاهيم الانطباعية في تلك المرحلة التي زار فيها جنوب فرانسا ، وذلك لأنه كان مثلهم مؤمنا بأهمية الفن الذي يقدم لنا الحياة، ويتفاعل مع الضوء، ويعتمد على التجربة ويقدم لحظة من لحظات الواقع التي يوقفها الفنان ويقدمها ، وهكذا أصبحت لوحاته تملك نفس الاجواء الانطباعية ، دون أن يذهب بعيدا في التعبير الانطباعي كما فعل (مونيه) .

ولعل لوحاته (سباق لونشان) و (ميناء بوردو) و (كاليه) تعطينا فكرة عن الصبغة الانطباعية التي اصطبغت بها أعماله في هذه المرحلة ، وتبرز بوضوح في لوحته عن (ميناء بوردو) حيث قدم لنا الاشكال مستقلة عن بعضها ، ورسم المقدمة والخلفية متضادتين مع بعضهما ، وعالج الضوء بجمالية فأبدع في توزيع الضوء والظلام ، وقدم لنا عملا متميزا .

وفي هذه المرحلة رسم عدة لوحات ، وباع بعضها ، وحين دعا الانطباعيون لتنظيم معرض لأعمالهم عام



لوحة اعدام الامبراطور ماكسيميلان

(١٨٧٤) رفض الاشتراك معهم ، وأمضى فترة من الزمن يرسم مع (مونيه) و (رينوار) في أرجنتويل ، وثم قدم لوحة الى المعرض الرسمي عام (١٨٧٥) ، وكان يخشى ألا تقبل ، ولكنها قبلت ، ونالت الهجوم الشديد ، وتمثل اللوحة شخصين يجلسان في قارب ، ويظهر الميناء خلفهما ، وان الهدوء الذي يسيطر على هذين الشخصين يتضاد مع الضوء خلفهما ، والالوان على مياه البحر .

ولعل لوحة (في القارب) من أهم أعمال مانيه في تلك الفترة ، القارب يرى من زاوية خاصة ، ممتدا من اليسار الى اليمين ، ويعطي اللوحة لا نهائية .

وبعد عدة أعوام رفضت لوحته الشهيرة (نانا) في معرض عام (١٨٧٧) وتمثل اللوحة (غانية) خلعت نصف ملابسها ، وهي تستخدم الاصباغ في تزيين وجهها ويرتدي الشخص المجاور لها ملابسه كاملة ، ومن المعروف أن (زولا) كتب رواية تحمل هذا الاسم ، وهكذا أعاد (مانيه) الى الاذهان لوحته (أولمبيا) ، وما حدث من ضجة حولها ، واعاد ايضا رواية (زولا) الشهيرة .

ومنذ عام (١٨٧٩) بدأ مانيه يستخدم (الباستيل) في أعماله ، وبدأ تبرز التفاصيل في الاعمال وكذلك بدأت ألوانه تزداد نعومة وجمالا .

ولعل أهم أعماله الاخيرة لوحته (بار الفولي برجير) ، التي تعتبر من أهم تجاربه الفنية الحية ، ان (مانيه) يعود مرة أخرى ليبحث عما هو مستمر في اللوحة ، ويتخلى عن الانطباع ، ان (خادمة الفولي برجير) تحمل لنا شيئا سحريا ، تخفي سرا انسانيا دفينا .

ولقد هوجمت اللوحة كثيرا ، لموضوعها ، ولكن مانيه أراد أن يعكس عملا عملاقا في آخر أيام حياته ، لقد تحامل على نفسه ، وذهب الى (الفولي برجير) وجلس بين الاضواء ، والنساء الغريبات ، وقدم عملا مدهشا ... قبل ان يموت .

خلف البار تقف فتاة ، في منتصف اللوحة ، وظهرت خلفها فتاة أخرى تحدث شخصا ، وهي تدير ظهرها لنا ، ونرى الزبائن في المقهى يجلسون حول الطاولات ، انه يقدم لنا قطعة من الحياة ... أصبحت خالدة .

وفي الحقيقة ان حياة (مانيه) تصور لنا نقطة انعطاف هامة في تاريخ التصوير الزيتي ، مرحلة صراع بين مفاهيم ، وتمرد عليها ، استطاع أن يأخذ من الفن السابق ، ويقدمه من الحياة ، وكان جريئا في مواضيعه ، وفي اسلوبه ، وظل قادرا على ان يبقى مستقلا عن ... كل التيارات يساعد غيره ، ويفتح امامهم الطريق ، ولهذا كان رائدا من رواد التصوير الفني الحديث .

عن ادوار مانيه بمناسبة مرور مائة عام على وفاته

٢

نشأة مانيه وأهم أعماله

إعداد : مها قواص

نشأة مانيه :

عن طيب خاطر أو رغما عنه ، ولكي لا يصطدم مع رغبة والده ، وهو في سن السابعة عشر دخل مدرسة نافال ، وبسبب ضعفه في مادة الحساب تلقى أول فشل فاضطر للعمل على البواخر ، وقد أبحر لأول مرة عام ١٨٤٨ من الهافر الى ريودي جانيرو ، لكن هذه السفرة لم ترق للباريسي الشاب ، وبعودته لم يتقدم الى مدرسة نافال بل تركها ليتجه الى دراسة الرسم ، وقد كانت مهنة الرسام آنذاك بالنسبة للبرجوازيين أكثر تشككا من أي مهنة أخرى .

عمل مانيه عند (كوتير) ، وأخذ يتردد الى الرسام انطوان بروست ، ليتلقى على يديه دروسا بالرسم ، وسرعان ما انخرط في جو الاستوديو مع معلمه واخذ يقلده (مثل لوحة المرأة العجوز) .

وقد اعترف مانيه لمعلمه بأنه كان في البداية يحضر أسس عمله حسب نماذج كوتير ، اذ كان يرسم على أرضية سمراء ، أو خضراء ، ثم يأخذ بتكوين الملامح بالالوان الاخرى .

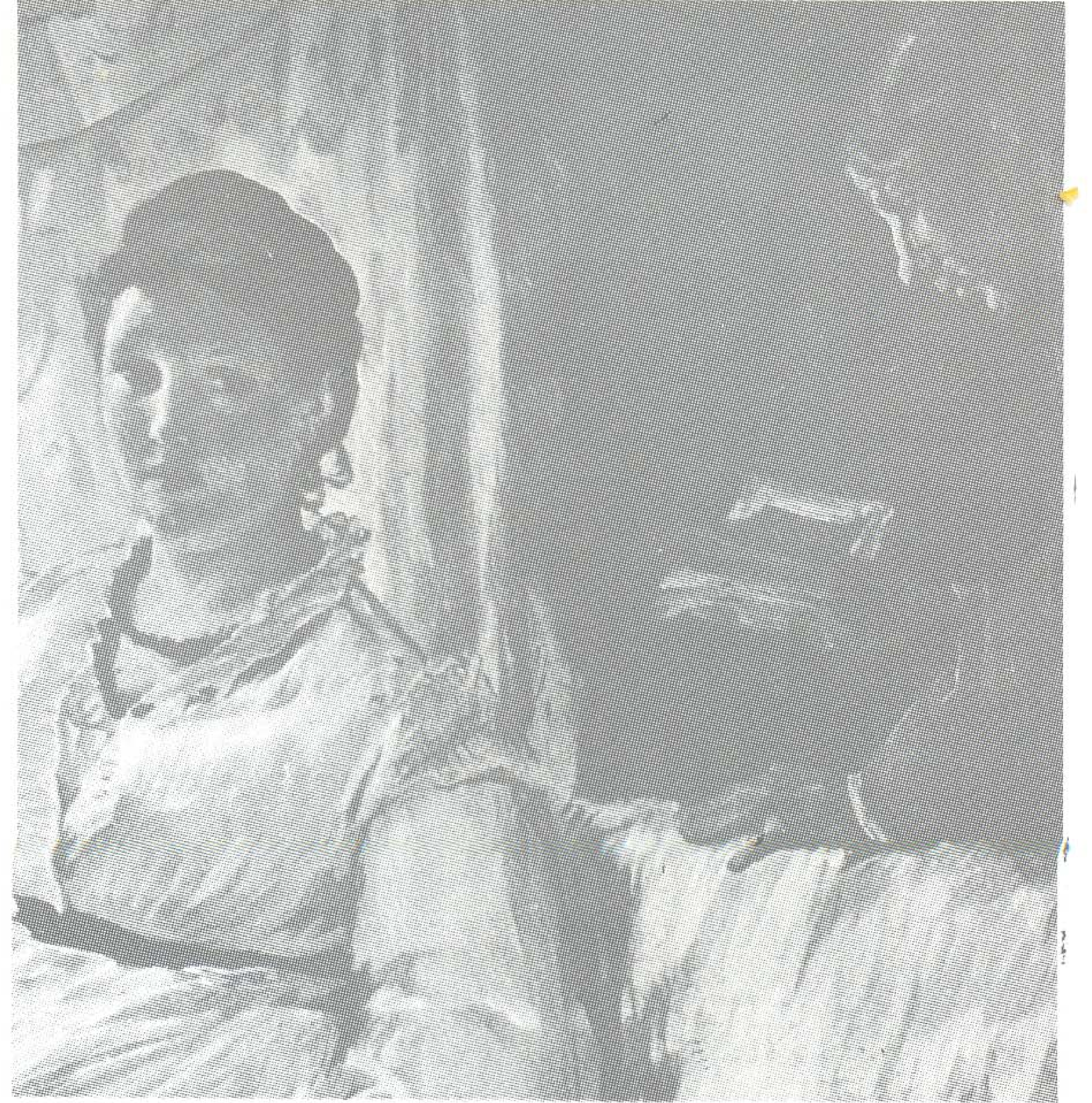
حتى أن (مانيه) في مرحلة الوضوح ، كان يرجع بعض الاحيان في بعض لوحاته الى المعتم تماشيا مع أسس كوتير ، كما يبدو في لوحته (لأنطوان) ، وبدأ متحف اللوفر يعرض لمانيه النماذج الحقيقية لفن الرسم ، لكن منذ ١٨٥٣ أخذ في التردد الى ايطاليا ، ومع حلول عام ١٨٥٦ ، تجول في هولندا والمانيا والنمسا الأمر الذي وسع آفاقه على عوالم فنية أخرى .

طفولة مانيه :

اللوحة المميزة لمانيه ضمن مرحلة تتلمذه على يد (كوتير) تتمثل بلوحته (أسرة مانيه) المرسومة عام (١٨٦٠) هذا العمل يعكس تناقض الفنان أمام أشخاصه اذ أنه لم يجرؤ على النظر اليهم مباشرة ، لأننا نجد أن نظراتهم المتطلعة تنحرف الى الجانب .

في نفس العام (١٨٦٠) اكتسب مانيه اسلوبا خاصا به ، (الفجري والكلب) (المغني الاسباني) التي عرضت له في الصالون ، الأمر الذي نال عليه استحسانا وتشجيعا .

فالفرشاة القاسية ذات اللمسات القصيرة في لوحة العائلة أصبحت فرشاة ناعمة ، تنساب بهدوء على القماش ، وذلك ضمن اطار مرحلة قصيرة ، وفي لوحة (الغناء في التويلري) أراد الفنان أن يحبس أكبر عدد من أصدقائه ومن شخصيات عصره في هذا العمل ، لكن بملامح معبرة دلالة على تلك النماذج المختلفة .



لوحة القراءة

في هذا الخليط غير المتجانس من الادب والفلسفة والاشتراكية ، ندرك بأن هذا الرسام كان وقتذاك في مرحلة التخيل البكر ونوع من السطحية في الرؤية ، اذ أنه اعترف بالذات بأنه لم يكن يعرف قط ما سوف يرسمه انما الطبيعة وحدها هي التي كانت تشده ، ولكن بكبرياءه لم ينجرف سريعا لان الواقع كان متنفسا ملموسا لديه .

وقد تعلم مانيه من (فيلاسكيث) أن أكبر الملونين هم الذين يعرفون لعبة وضع الالوان ، فرسم لوحة (لولا) ، وهذه اللوحة رسمت بسبع او ثمان الوان وبعدة طبقات من الالوان فجاءت صارخة تضج بعالم غريب .

وبين عامي (١٨٦٣) الى (١٨٦٥) بدات مرحلة المواجهة الحقيقية مع الجماهير وهذه المواجهة كانت مرة ، فبعد أن أصبح بارزا ومثقلا بشهرة واسعة ، ومحاطا بكل من يهتم بالفن ، يتعرض لمواجهة صعبة عند عرض لوحاته : (الغداء على العشب) و (الملائكة على القبر) و (مصارع الثيران) .

ان من السهولة علينا اليوم أن ندرك مدى الصدمة التي واجهه بها الجمهور في لوحتي (الغداء على العشب) و (اولمبيا) اذ انها المرة الاولى التي يرى فيها الجمهور لوحة امراة عارية هي من لحم وعظم .

فامراة عارية ، أو بالاحرى معراة أكثر منها عارية ، تعابيرها النفسية ظاهرة ببساطة لم ترى منذ (بنشابيه) لرامبرانت .

وفي سني الانتاج الفني الغزير لمانيه بعد لوحة الغداء على العشب أصبحت نماذجه أكثر تنوعا ، ففي عام (١٨٦٧) رسم لوحة (المسيح وهو يهان من قبل الجند) ، وفي عام ١٨٦٨ كان قد زار اسبانيا لأول مرة وأخذت نظرة مانيه تدخل الى الاعماق كما في لوحة (اعدام مكسمليان) فالرماة يطلقون البارود خارج اللوحة ، بينما المعدوم يبدو وكأنه لا يخشى شيئا .

مرحلة الوضوح :

ان حرب عام (١٨٧٠) شتتت الفنانين ، فخلال حصار باريس انخرط مانيه في سلك الحرس الوطني ، ثم غادر باريس الى اورليان حيث لجأت عائلته ، وبعد أن عاد السلام استعاد ريشته لكنه رفض الانتساب الى تجمع زملائه الذين كانوا يمثلون البورجوازية ، عام (١٨٧٢) استلم مانيه مبلغ (٣٨٠٠٠) الف فرنك مقابل لوحات اشتراها منه (دوران روئيل) فسافر مانيه الى هولندا حيث شاهد لوحات (فرانس هالز) ولم يكن قد تعرف على فنه فرسم لوحة (بوك الطيب) ، التي عرضت بالصالون عام (١٨٧٣) ولوحة (الخط الحديدي) عام (١٨٧٤) ، ولوحة الباليه المقنعة في الاوبرا التي يضاهي بها لوحة الموسيقي في التويليري لعام (١٨٦٢) .

وفي هذه المرحلة استخدم مانيه اشراقة اللون على الطريقة اليابانية والتي مثلها بلوحة (العازف) باسلوب نمطي ، والغريب في الامر أن مشاهدته للبحر اعطته فرصة للابداع ايضا ، اذ أنه رأى فيه وسطا مضطربا بحركة دائمة تجعل الالوان تبرق ، وكان يبدو له وكأنه مساحة موحدة تتخللها ألسنة ، ويبدو ذلك في لوحة (اجتياح الصخرة القوية) .

على عتبة المجد :

كان مانيه في بعض الاحيان يعمد الى تدمير لوحاته ، ويعود سبب ذلك احيانا الى الموديل ذاته عندما يتعب من الوضعية ، اذ أن مانيه كان بطيئا في الرسم ، وهذا يمكننا أن نتابع مانيه في كل مرحلة من مراحل عمله الفني .

ان مرحلة عام (١٨٧٤) قدمت لنا لوحات عديدة مثل (غيودين على الحصان) (١٨٧٤) ولوحة (كارلوس دوران) عام (١٨٧٨) ، ونشاهد بالتالي حقل معركة واسع بخطوط متعرجة والطشات متناثرة رسمها بوضوح وعبر ضربات عامودية .

ان أسلوب (مانيه) الفني كان تابعا لمزاجية شخصية لكنها غنية باضطراد ، **فمثلا عندما رسم**

الزهور مثل لوحة بستان (بيل في) نفاجىء بألوان سميكة ، وهذا غير مألوف لديه .

ودون شك فقد عانى مانيه في سنيه الاخيرة آلاما جسمية قوية ، لذا أخذ يرسم الطبيعة الصامتة ، ليرتاح من رسم الوجوه التي كان يجد عناء في رسمها .

وكما قال عنه (مارسيل بروست) : [ان مانيه أحد كبار الانطباعيين الذين يسعون لرسم الاشياء كما هي ، وكما تبدو لنا للوهلة الاولى] .

واذ شعر مانيه بتراجع صحته ، رسم تحفته الخالدة (ملهى الفوالي بيرجير) ١٨٨١ – ١٨٨٢ ، وقد كان يتردد باستمرار الى هذا المكان الذي لم يكن سوى قاعة للعروض الكبرى ومقهى ، اذ كان يجد متعة فيه ، ليتنشق عبير باريس في الليل .

وهذه اللوحة مع لوحة (الفداء على العشب) تمثلان أضخم أعماله ، ان فن (مانية) ونظرته المتطورة وابداعه أو صلاه الى مركز رئيسي لمدرسة فنية كاملة ، ودخل من الباب الضخم للفن في القرن التاسع عشر .

النقد الفني لأعمال مانيه :

ان ردة الفعل الضيقة التي أحدثتها لوحات مانيه مثل : (الموسيقى في التويليري) و (الفداء على العشب) و (أولمبيا) أظهرت عمق الهوة التي تفصل (مانيه) عن الجمهور في ذاك الوقت ، فما هو مضمون هذه اللوحات التي أحدثت مثل هذه الضجة ؟ انها ببساطة ، ابراز لقيم مختلفة عن التي يبحث عنها الجمهور، لصالح قيم أخرى لم يهتم بها، انها مفارقة بسيطة لكنها ضخمة في نتيجتها ، فالقيمة التي يبحث عنها الجمهور هي فقط تلك التي كان يقدمها له الاكاديميون ، لذا فاللوحة تحمل لنا شيئا مختلفا عندما نعطيها صبغة واقعية ، وهذا الانجاز لم يكن مرئيا ، ولكنه انجاز مكتسب بالمعرفة ومحفوظ بالذاكرة ، أسسه التطبيق العلمي من جهة ، والشكل المنظور من جهة أخرى ، غير أن رفض (مانيه) لهذه الاسس لعلمه الوثيق أن اللوحة ليست فقط اعادة انتاج فوتوغرافي لمنظر ما فقط ، لكن يجب اضفاء القيمة الجمالية الخاصة وهو يسعى جاهدا لاثبات ذلك في كافة أعماله الفنية التي صاغها ، وبعد ثلاثون عاما نجد (موريس دينيه) يقول : [ان اللوحة قبل أن تكون حصان معركة أو امرأة عارية ، هي بالاساس مساحة مستوية لعبة الالوان تقوم فيها على نظام معين] .

ذلك هو الهاجس الذي شغل مانيه ، فاللون بالنسبة له هو اشراقة الحياة ، ويجب أن تظل دوما تلك النفس الخالدة ماثلة في لوحاته ، ويجب بالتالي أن لا تنطفىء عند رسمها كما يحدث غالبا .

من روائع مانيه

١ – الغداء على العشب

ان الروح الفعالة للاستقلال في الانطباعية (ولو لم يكن هذا اسلوبه) يمكن ان تنطبق على هذا العمل الشهير الذي رفض من قبل الصالون عام (١٨٦٣) ، وهو العمل الاكبر بين عملين عن هذا الموضوع ، ولوجوده في صالة في لندن ، فقد جاء الآخر أصغر ويتميز بحرية اكبر ، **وبالنسبة الى (انطوان بروست) فانه يقول : [ان فكرة اللوحة راودته – أي مانيه – عندما كانا يشاهدان المستحمين في ارجانتوي ، ولقد ذكر مانيه ب (مجموعة الهة الشواطىء) التي اثارت اعجابه الشديد بعد ان فقد الاصل لرافائيل (حكم باريس) وقرر اعادة اللوحة بالوان اوضح ، باشخاص حديثين يماشون العصر فالنسخة الاصلية القديمة ، لتكوين سابق قد بقي ليتميز عن عمل انطباعي بحت ، ولكونه معبرا عن اجواء طلقة، وبادرة جديدة في ملاحظة الضوء والظل واحتمالات الرسم في الطبيعة مباشرة .**



الشرفة

ان الصرخة الغاضبة هي التي تسببت في رفض الصالونات عرضها . والاسباب ترجع لان اللوحة تحمل مفهوما جديدا للجمهور . (رجلان في كامل لباسهما ، مع فتاة عارية من المستحمات) اتهام لم يفكر به احد ، ضد الوضعية المتقاربة في العمل المنسوب الى (جيور جيوني) ، ولكن الاشخاص المحترمون الممثلون في جلسة المحادثة الرصينة والجادة ، كانوا من افضل نماذج مانيه ، (فيكتورين موران) التي رسمها مانيه واخوه في النسب (فرديناند لينهوف) و (أخ مانيه الاصغر أوجين) .

اما معاداة الجمهور فلم تساعد على جعل مانيه بطلا في عيون الفنانين الناشئين ، ولكن حملت مجموعة منهم على تأسيس نواة المدرسة الانطباعية .

ان اعجاب (كلود مونيه) وتأثره باللوحة يمكن ان يكون السبب في انه عام (١٨٦٥) قرر ان يرسم (الافطار على العشب) هذا العمل ببساطة هو عبارة عن مجموعة من المتنزهين بدون ملابس ، وفي وضعيات اكثر طبيعية من نماذج مانيه ، لكن عمل مونيه كان واضحا كجواب، ولم يكن عملا كبيرا مثل عمل (مانيه) ولكن ربما بمصداقية وواقعية اكثر . من (مجموعات تحت اشعة الشمس) الى (الغذاء على العشب) هكذا اختار مانيه عنوان لوحته في معرضه (التحدي والاحتجاج) عام (١٨٦٧) ثم احضرت فيما بعد الى متحف اللوفر كجزء من مجموعات ــ مورو ــ نيلاتون في (١٩٠٦) .

٢ ــ موسيقى في التويليري ــ ١٨٦٢ ــ الناشيونال غاليري ــ لندن

تمثل اللوحة المجتمع الراقي في حدائق التويليري ، وهي احدى بدايات (مانيه) في حياته المعاصرة ،وبداية مشرقة للامبراطوريته الثانية .

ومع ان هناك كثيرا من الاشكال التي نفذ رسمهافي الاستوديو ، نجد ان اللوحة لاتفتقر الى الشعور بالهواء الطلق فيها ونسبة الى (انطوان بروست) الذي كتب عن مانيه في المجلة البيضاء (١٨٩٧) يقول بروست : [ان الفنان ذهب الى التويليري بشكل يومي بين الساعة الثانية والرابعة ، متفحصا المكان ، بما فيه الاطفال الذين يلعبون تحت الاشجار ، والاشخاص الجالسون على المقاعد .... لقد كانوا اشبه بلوحات كاملة] .

ويتحدث بروست عن العلاقة المتجانسة للفنانين المرتدين ازيائهم باناقة وقد جلسوا مستعدين للرسم على القماش ولوحة الالوان،واشخاص عديدون عرفوامن خلال اللوحة لواقعية الرسم . وذلك لان مانيه نفسه ظهر في الطرف الايسر ، وبجانبه قليلا الى الامام(البرت دي بلروي) وهو رسام عرف بلوحاته الممثلة لرحلات الصيد ، وخلفهما (استروك) وهو ايضا نحات ورسام، والشكل الظاهر على اليمين في الوسط والملتفت الى يساره يعتقد بانه اخ مانيه (اوجين) ، اما الرجل الجالس خلفه مقابلا للشجرة ، فيمكن ان يكون (اوفنباخ أو بودلير) ، وهو الرفيق الدائم لحياة مانيه والشريك المرافق له في ذهابه الى حدائق التويليري يشاهد (بودلير) بروفيل جانبي أمام الشجرة الكبيرة في اليسار على يمين استروك ومعه [تيوفيل غوتييه] وخلفه الى اليسار [فانتان لاتور] اماالسيدتان في مقدمة اللوحة الى اليسار فهما مدام ليجوسين ،وهي تظهر وغطاء وجهها منسدلا ، وهي زوجة (القومندان ابوليت ليجوسين) صديق مانيه وبودلير ، والاخرى مدام لوبنيز .

ان اللمسات الزرقاء والحمراء والصفراء والموزعة في التكوين من خلال الاسود للالبسة والقبعات ، تظهر مضيئة مشرقة تهب اللوحة حيوية تميزت بها انطباعية مانية .

بودلير الذم قام مانيه برسمه (١٨٦٢) مدح مانيه قائلا : [ان ميزة مانيه الحقيقية تتجلى في ذوقه وحسه



استراحة .

العصري ، وروحه التي تعلو في سماء التخيل مثل (الموسيقى في حدائق التويليري)] .

اقتنيت اللوحة اولا من قبل المغني (ج ـ ب فاور) ثم احضرت الى التات غاليري عام (١٩١٧) ، كاحدى لوحات (هيوج لينزبيكت) ثم حولت الى الناشيونال غاليري عام (١٩٥٠) .

٣ ـ الخادم التي تقدم الجعة
اللوفر باريس ١٨٧٨ ـ ١٨٧٩

تجلى حب مانيه للمناظر اليومية المعاصرة واضحا خلال الحقبة التي ظهرت فيها هذه اللوحة ، التي استلهمها من ملهى (ريش شوفن) ، ومع أنها مرسومة في استوديو مانيه ، لكننا نجد فيها كل الاجواء المماثلة للمقاهي والحفلات والارصفة ، التي يتداولون فيها شؤون الفن ، ونماذجه كانت نماذج حقيقية (ساقية ـ أحد الزبائن) ، والتضاد المبسط للضوء والالوان القوية التي كان يميل اليها في كافة اعماله ، مثل اليد والمعصم لرجل الغليون وعلى وجه الساقية (مضمون اللوحة) ، والمواصفات المميزة لمانيه كانت في اللمسات المختلفة التي أحيت لوحاته ، وجو الفرح في تغييراته التجريدية وتباين الانعكاسات لكأس البيرة .

هناك بعض الحيرة في التضاد بين النموذج (ذو القبعة السوداء) ، وبين مدخن الغليون الشعبي ، في النسخة المكبرة للصورة الموجودة الان في (الناشيونال غاليري) بلندن وانواع من القبعات تشابه القبعة الموجودة لوحته ، اننا نجد علاقة حميمة بين التغييرات الموضوعية والتوضيحات ، وذلك بين عمليه (ناشيونال غاليري واللوفر) ، يوجد نسختان من اللوحة نفسها ، وهناك ظواهر تشير بأن مانيه نظر الى تركيب اللوحة مجددا ، بحجم أكبر وبالتالي مثلت جزءا من اللوحة السابقة .

٤ ـ عامل تصليح الطرق في شارع برن
مجموعة لورد بتلر ١٨٧٧ ـ ١٨٧٨ ـ

انتج مانيه صورا خالدة للحياة الباريسية كما في لوحته عن المتزلجين ، ولنجاحه الباهر في (الفولي برجير) ، لكن هذا اعتبر كنجاح خارجي بالنسبة للوحته (شارع برن) الذي لايعلى عليه ، معبرا عن عبق الشارع الباريسي ، ومحضرا الاناقة البروسيتانية لبعض عربات الاثرياء مع مجموعة من العمال البروليتاريين الشعبيين بدون أي تلميح لاي تعليقات اجتماعية ، لكنه مع الحقيقة العارية التي تذهب الى ابعد مما ترمي اليه (الكاميرا) .

ومع تجسيد الانطباعية للحياة اليومية ، تأتي



ارجانتول

الظلال الزرقاء خلاصة استنتاجاته عن الفترة التي امضاها في أرجنتوي ، والحقيقة انه هناك بعض اللمحات الفاخرة للفن الاسباني الذي نال اعجاب (مانيه) وجذبه في وقت من الاوقات .

ان سهولة مانيه تأتي من اعطاء كل الحقيقة للشكل بلمسات تظهر جلية للعمال ، بالاضافة للاشكال التقليدية التي يظهرها نور الشمس ، وذلك بتباين الالوان التي تتناسب مع حركاتهم .

ولايمكن لصورة فوتوغرافية أن تسجل أفضل من اللوحات (مانيه) لان الفنان وضع المشاهد في باريس بحيث لايجعله يشك في وجوده بمكان اخر ، وفي نفس الوقت خلق عالما سحريا من الالوان .

نهر أرجنتوي ـ ١٨٧٤
مجموعة دوغرليدي ـ ابركون واي

كان عام ١٨٧٤ عظيما بالنسبة للانطباعية ، بعد عرض المجموعة الاولى في الربيع ، لوحة (أرجانتوي ـ (على السين قرب باريس) أصبحت القمة ، ومحط

وتداخل الالوان الزرقاء بدرجات مختلفة من الحدة وهي بالكامل انطباعية ، لذلك أصبح من المعتاد ترك المرسم بأضوائه وظلاله ، وبالرغم من أن مانيه يقبل بعض الملاحظات عن الظلال مثلما حول (قبعة المرأة وزخرفتها) وفي القارب . كعامل فرعي يغني الالوان .

ان التأثيرات الضوئية في جزء منها لا تعبر تعبيرا عن الضوء المباشر الذي يتحول الى لون . مثل تضاد الاصفر الحار على ظهر القارب السابح على سطح السين الازرق .

وعموما الرسم يقع بانتظام داخل دائرة الانطباعية البحتة ، وفي نفس الدرجة مثل لوحة اليخوت وقوارب التجديف التي رسمها (مونيه) ورينوار .

بايونيز

١٨٦٤ ـ ١٨٦٥ ـ اللوفر ـ باريس

ان المناظر الطبيعية لعبت دورا هاما في الرسم الانطباعي ، فمنظم الفنانين المنضمين الى الحركة الانطباعية في وقت ما ـ طبقوا نظرياتهم للضوء واللون على أنواع أخرى من الرسم ـ ازهار ـ رسم الطبيعة ـ الصورة الوجهية ـ العري ـ ومناظر الحياة اليومية ـ الى كل انواع الفن التصويري عدا القصص المروية ـ التصوير التاريخي .

ازهار (مانيه) كانت بداية رائعة للعادة التي استلزمت كل البراعم لتكون دقيقة علميا ومطابقة .

ان الفنانين الهولنديين والفلمنكيين في القرن السابع عشر استمتعوا بتجسيد ازهار الطبيعة لكن بالنسبة لفناني القرن التاسع عشر لم يكن لهم اي دافع سوى دراسة العلاقة بين النور والظل ولم تكن تلك الدراسة معقدة لانها كانت موضوعة من قبل الاخصائيين .

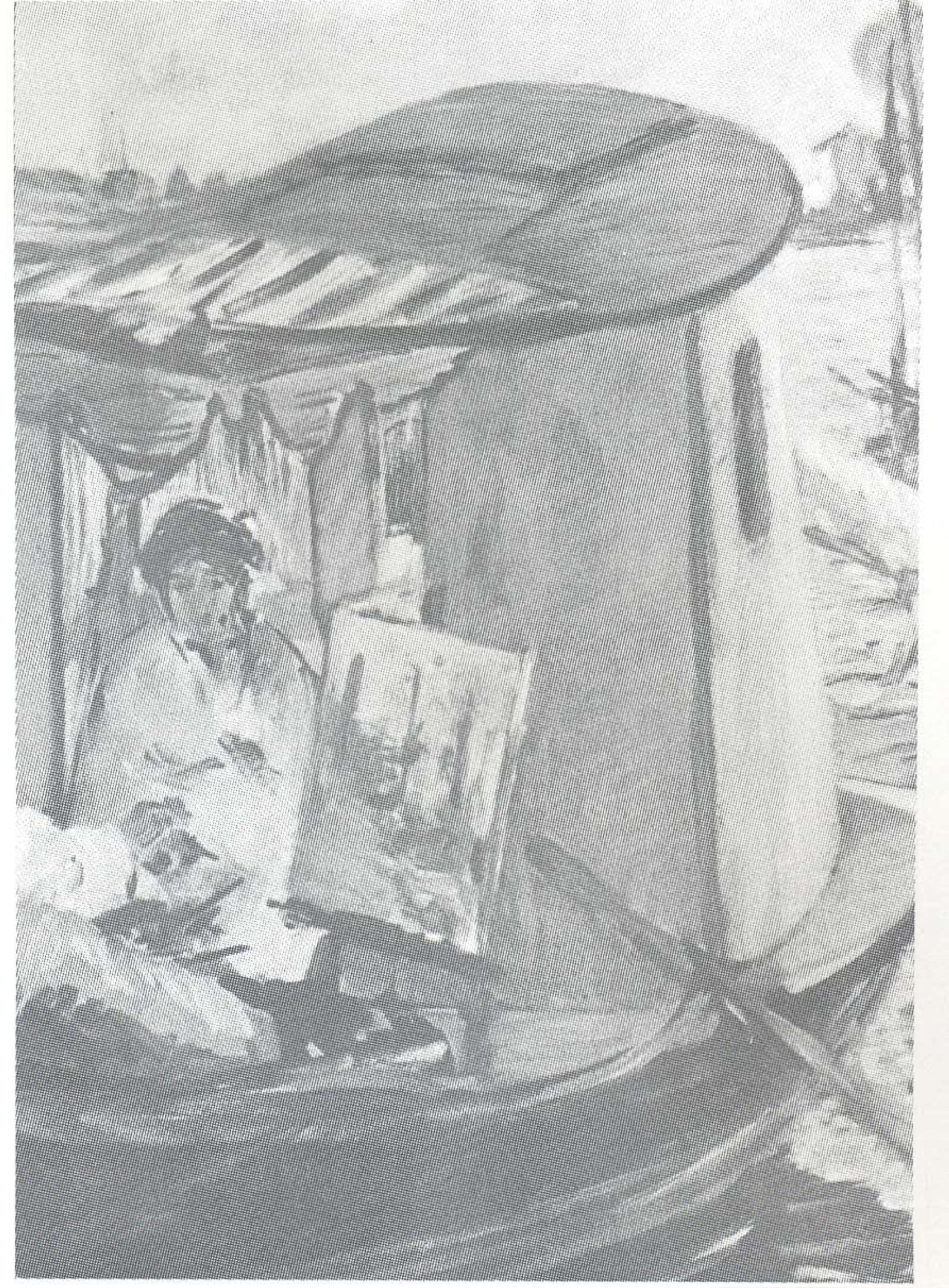
وهذا ما فعله مانيه بمقدرة في عمله (بايونيز) بعفوية وصدق لمسات هذا الفنان الانطباعي الطبيعي .

٧ ـ عازف الناي

١٨٦٦ اللوفر ـ باريس

هذه اللوحة المشرقة النظرة الحديثة ليست مدهشة كما تظهر لمعاصري مانيه . الذين الفوا على تغطية الالوان بقناع ثقيل من (اللون الموحد دوميه مثلا اعتاد على استعمال تأثيرات اللون الموحد (المونو كروم) في الرسم .

عازف الناي يظهر مثل ورقة لعب ، خفة الالوان وبريقها أعطاها تفوقا على أي من قريناتها ، وهناك عامل خفي في التكوين هو تأثير (الطباعة اليابانية)



مانيه يرسم في القارب

الانظار نظرا للجهد المتناسق الواضح فيها ، لكن (مانيه) عارض ارسالها للعرض ، ولم يكن راغبا في عرضها على الرغم من يقينه بأن صالون العرض كان الباب الواسع للنجاح ، ورغم تأثير (برت موريسو) أخت زوجته لفكرة الرسم في الطبيعة .

في نفس الفترة كان مونيه يمر بمرحلة اكتئاب نفسي ، فأمضى مانيه معه فترة الصيف في (جين فيليه) يرسمان سوية ، وهذه الاعمال يمكن وصفها بأنها الاسس الراسخة للرسم في الهواء الطلق واللعب بالنور والظل ، وكان (رينوار) الزائر المتشوق لذلك الجو الحماسي الذي ولد فيهم وتلك الروح المنسجمة التي ظهرت في الرسم والاسلوب .

رسموا مواضيع متقاربة ورسموا بعضهم البعض ومانيه ورينوار قاما بعمل لوحات شخصية ، كاميل مونيه وابنها ، مونيه رسم مانيه ، في أوقات استرخائه والثلاثة رسموا السين وقوارب المرح .

هذه هي خلفية العمل الجميل ، الذي قام به مانيه ، وهو يلتقط أشعة الشمس الهاربة ، باستخدامه سحره الشخصي أكثر من استخدامه الطرق المعروفة ،

التي كانت واضحة في الرسم الافرنسي ، على العموم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتظهر هنا في الوان المنطقة المستوية الخلفية .

الالوان تبدو وكأنها تعطي انطباعا أقوى بكثير في اللون الموجود في الحقيقة على اللوحة ، لقد عانى (مانيه) من رفض الصالونات للوحاته عام (١٨٦٦) ما عدا بعض اللوحات (مثلا هذه لم تنل خطوة)ولكن مساعدة زولا كانت عن قناعة بأن مانيه سوف يكون من معلمي الغد ولو كان معه المال الكافي لاشترى كل أعمال مانيه مما أغضب قراء (زولا) فأرسل الناشر يستدعي زولا ليعمل لديه كناقد فني ، لقد وصفت لوحة العازف بـ (الرجل الطيب الصغير) الذي يروح عن روحه وقلبه ، وكان هذا تقاربا من الناحية الفنية لكن تلك المعضلة خدمت حرية علم الجمال كقدرة حية من أجل الاجيال القادمة .

ادوار مانيه

بقلم : اميل زولا

عندما أقف بازاء لوحة لمانيه ، أشعر كما لو أنني أقف أمام احداث جديدة ارغب بشرحها ، والذي يلفت نظري في البدء في هذه اللوحات شعور ناعم بالعلاقات المنسجمة مع بعضها ، مع قيمة الالوان التي تشكل نغما من التلوين ، فاذا مضيت من نقطة واضحة تجد نفسك مضطرا لان تتابع سلما اكثر وضوحا ، وبالعكس فاذا امضيت من نقطة قاتمة فيجب أن تتابع سلما أكثر قتامة .

هنا ما نسميه كما اعتقد قانون القيمة ، فاني لا اعرف أبدا في المدرسة الحديثة سوى (كورو) و (كوربيه) و (مانيه) ممن خضعوا لهذا القانون اذ أن أعمالهم تكتسب وضوحا خاصا .

ان (مانيه) بالعادة ينطلق من نقطة أكثر وضوحا ، لما هي عليه في الطبيعة اذ أننا نشاهد في لوحاته تلك الاشراقة المنيرة مع وجود لمسات تظهر اللون قاسيا وثابتا ، فالضوء يسقط أبيض وعريضا ينير التكوين بصورة ناعمة ، يغمر التكوين دون أي عناء ، بحيث أن المناظر والاشخاص في التكوين كما لو المنظر يسبح في ضوء خفيف مفرح .

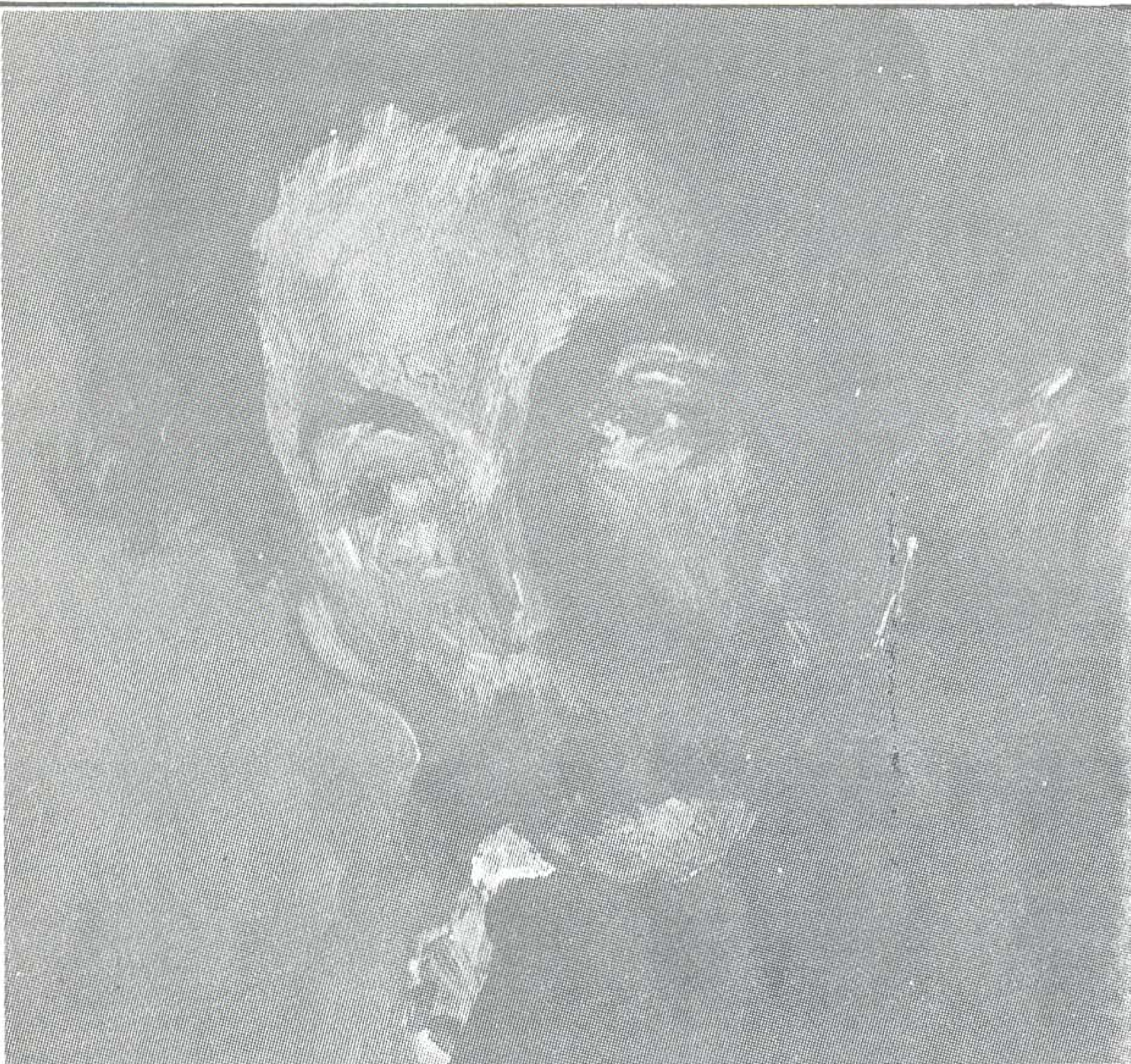
والذي يشدني بالتالي العلاقة اللونية أكثر من الملاحظة الصحيحة لقانون القيمة ، فالفنان الواقف امام موضوع معين ويترك عينيه تقودانه بهذا العمل منطلقا من نقطة لاخرى ، فالرأس المسند الى الجدار ليس سوى نقطة بيضاء على أرضية رمادية ، والثياب الملازمة في العمل تصبح مثلا نقطة زرقاء مرسومة الى جانب النقطة الاكثر بياضا ، ومن هنا تأتي البساطة في التركيب لتشكل مجموع التكوين المطلوب .

والذت يعتريني ثالثا شعور بالنعمة ، قد تكون نعمة جافة لكنها لذيذة ، اني لا أتكلم عن تلك النعمة الوردية والبيضاء للملاحم ، بل عن النعمة التي تدخل في أعماق الانسان ، ان (داوار مانيه) فنان عشق الجمال ، لذا نجد أن لوحاته تعكس نوعا من الخطوط اللذيذة ، وبعض الوضعيات الجميلة الناجمة عن عشقه للاناقة ، وتعلقه بالصالونات ، وليس لنا أن نتكلم في هذا فتلك هي طبيعة ذاك الفنان .

واني لانتهز هنا الفرصة لاعترض على القرابة التي حاولوا اقامتها بين لوحات (مانيه) واشعار (بودلير) ، اني اعرف ان ثمة نوع من التعاطف بين الشاعر والرسام ، ولكني اعتقد ان مانيه لم يرتكب اية حماقة طالما ارتكبها آخرون .

فهذا التحليل القصير لاعمال هذا الفنان يبرهن باي بساطة يقف امام الطبيعة اذ انه يترك نفسه تنقاد لاختيار عدة اوجه او مناظر للتكوين الذي يرتسم في مخيلته ، ليأتي التشكيل مضيئا يشغل الفراغ منه اناس تحس بأنهم حقيقيون ، يمكن ان تلتقيهم في أي زمان ومكان ، فالوجوه محفورة والشفاه ضربات خفيفة ، بحيث يكون الانطباع الاول عن لوحة مانيه قاسيا وحادا ، فنحن في الواقع غير معتادين على رؤية ترجمات فنية اكثر بساطة وصراحة للحقيقة العارية ، لاعماق الحياة الانسانية .

فالعين لا ترى في البدء سوى الوان موضوعية بخط عريض ، ثم يرتسم التكوين ويأخذ مكانه خلال عدة ثوان ، ليشكل بمجموعه شكلا قاسيا واضحا وصارخا لكن نجد أن هناك متعة حقيقية في تذوق عمل يعيدنا الى الطبيعة بعنف لذيذ .



وجه مالارميه

عن ادوار مانيه بمناسبة
مرور مائة عام على وفاته

٣

مانيه

... البرجوازي الأنيق ... والواقعي

محمد دنيا

تلونت حياة ادوار مانيه (١٨٣٢ – ١٨٨٣) بالعبقرية ، وعشق الجمال ، واناقة الملبس ، والرحلات الرومانسية ، والشهرة ، وحب الاطلاع ، والغنى ، والمبارزة ، والذكاء ، والنساء ، اللواتي كان يسميهن « صديقاتي الجميلات » ، اشهر صديقاته الجميلات هي فيكتورين موران التي رسمها في لوحاته (العذراء على العشب) و (عازف الناي) و (اولمبيا) ، ثم (بيرت موريسو) التي رسمها اثنتي عشرة مرة ، وخلدها في لوحته (صورة للقبعة السوداء) ، ولم يكن قد تجاوز بعد عامه السادس عشر ، عندما قرر والده ، البورجوازي والموظف الكبير ، في وزارة العدل الفرنسية أن يطوعه بحارا على احدى السفن التجارية التي تنقل الجبن من بلاد الاراضي المنخفضة الى أمريكا اللاتينية ، كان الوالد جادا في ابعاد ابنه عن مهنة الرسم وبكل الوسائل الممكنة ، زار مانيه ريودي جانيرو يافعا بريئا ، ولكنه عاد الى باريس بلا براءة ، فقد تعرف في ذلك البلد على احدى راقصات الشواطىء ، وعاشرها على الرغم من نصائح طاقم السفينة ، وكانت الثمرة مرض الزهري الذي لاحق خطاه حتى أودى به بعد خمس وثلاثين سنة .

لم يكن امام الاب بعد حين ، الا أن يرضخ لاماني الصبي ومواهبه ، فأتاح له الفرصة ، أن يدخل باب الفن ، ولكن بشرط ان ينتسب الى احدى الاكاديميات المشهورة ، نفذ مانيه رغبة أبيه بمساعده معلمه الشهير (توماس كوتور) ، ولم يكن بعد قد تجاوز الثامنة والعشرين ، وتميزت هذه الفترة من حياة الفنان الاجتماعية بالمشاحنات مع بعض زملائه ومعارفه . وتبادل معهم القدح والاغتياب والتشهير .

لمانيه أصدقاء كثيرون ، اذ حرص على أن يكونوا من المشاهير والمعروفين والاغنياء والانيقين . ومن أبرز هؤلاء الشاعر (بودلير) الذي فقد بوفاته أكثر من صديق عام ١٨٦٧ ، ولقد قدر الشاعر فن (مانيه) حق قدره ، في وقت لم تثر فيه لوحاته سوى الضحك والسخرية والاهمال وحورب مانيه لانه كان فنانا واقعيا ، في وقت لم يستسغ فيه الناس الا رسم الزخارف ولاسيما على الاواني الخزفية . لكن مانيه كان يريد أن يبرهن [كم نحن كبار بربطات عنقنا وأحذيتنا اللامعة] ، حسب تعبير الشاعر بودلير . كان يتجرأ على اثبات أن الحياة اليومية هي أنبل بكثير من الاشياء والمواضيع الاخرى ، لقد برهن (مانيه) بفنه أنه كان مهيئا لحمل لواء الحركة الفنية الجديدة ، أي الانطباعية ، وقد تداعى رفاقه لاسناد هذه المهمة اليه ، ولكنه رفضها ولم يعرها أي اهتمام .

وأراده والده أن يصبح قاضيا أيضا ، لكن (مانيه) أبى الا ان يكون رساما ، ولم يكن يعرف ان لوحاته قد قلبت مفاهيم الفن الراسخة منذ عصر النهضة .

للفنان اصدقاء آخرون : (سيسلي) و (سيزان) و (مالارميه) و (مونيه) و (رينوار) و (ديغا) و (فان غوغ) و (بروست) و (زولا) الذي قال عنه : [لقد ضحك آباؤنا من الرسام (غوستاف كوربيه) بالامس ، وها نحن نستمتع بلوحاته الآن ، نحن نضحك الآن من (مانيه) لكن أبناءنا سيستمتعون بلوحاته غدا] .

أما والدة الفنان السيدة مانيه ، فقد ارادت أن تعلمه العزف على البيانو ، فاختارت له فتاة هولاندية رائعة الجمال (سوزان لونهوف) كانت هذه الآنسة بالنسبة لمانيه مدرسة موسيقى ممتازة ، الا أنه أراد أن يعلمها دروسا من نوع آخر ، فأثمرت منه طفلا في السر .

أضطر مانيه أن يمضي ست سنوات في مرسم معلمه كوتور ، قضاها في المخاصمة والمشاكسة والتبرم ، والرضا أحيانا ، لكن المعلم الصابر الفطن ارتأى أن يضع اللجام في عنق هذا التلميذ الجموح ، فهو ان لم يؤثر فيه ويمرنه ، فعلى الاقل سيعلمه طريقة رسم ممتازة .

عندما اقيم معرض الفنانين الانطباعيين عام (١٨٧٤) لم يشترك فيه مانيه ، وتنحى مفسحا المجال لريادة مونيه ، في الحقيقة لم يرد (مانيه) أن يكون واحدا من زمرة هؤلاء الفنانين ، ففي حين كان (ديغا) أحب أصدقائه الرسامين اليه ، وهوبورجوازي مثله ، لم يكن على وفاق مع الآخرين ، ولاسيما رينوار ، وسيزان الذي قال في مانيه : [انه بالتأكيد ليس شعبيا] ، لكن حكم (سيسلي) فيه كان أقس: [لقد فعل مانيه مثلما فعل فابريس في معركة واترلو ، لم يكن يشاهد الا في المؤخرة ، مع زمرة واحدة من الاشخاص ، بعيدا عن ميدان القتال ، في الواقع ، كان مانيه يتضايق من بعض مزايا زملائه ، فكان ينزعج من نبرة صوت سيزان التي تفوح منها رائحة الثوم ومن مشيته المتداعية وملاحظاته الفاترة ، كما كان يسمي مونيه « المفلس الدائم »] .

جمع مانيه النقيضين في اللون : الفاتح والغامق ، وكان ميالا للوضوح وسعة السطوح ، وقد قال الكاتب (اميل زولا) في ذلك : [لقد اتضح لي أن هذا الفنان يحب الدنيا ومباهجها الخبيئة ، التي طالما بحث عنها في السهرات العطرة والمضيئة ، ولابد أن حبه للالوان الفسيحة ، والغامقة ، هو الذي دفعه للبحث عن هذه الاماكن ، كان يجول في اعماقه دافع فطري للتمييز والتأنق ، انه يعمل بلا كلل ، لكنه ما ان يعود الى نفسه حتى يبحث لها عما يفرحها ويرضيها ...] . أما (مالارميه) فقد قال : [يبدو مانيه بألوانه السوداء فنانا حيا وعميقا وحادا] .

لقد حصل مانيه في عام (١٨٨١)على وسام جوقة الشرف ، وكانت فرحته بذلك عظيمة ، وقد ناله بمساعدة أحد أصدقائه المرموقين .

وعلى عكس بقية الفنانين الانطباعيين ، لم يكن (مانيه) يحب الرسم في الهواء الطلق ، ومع ذلك ، وتحت تأثير مونيه ، رسم بعض المشاهد الخارجية ، وكان ذلك بعد أن انضم الى صديقه في أرجانتوي عام ١٨٧٢ .

أصيبت رجل الفنان اليسرى في آخر حياته (بالغرغرينا) ، ولم يعد قادرا على المشي والخروج ، وفي هذه الاثناء رسم آخر لوحاته الرائعة (حانة فولي بيرجير) ، لقد كان الوقت متأخرا عندما قرر الاطباء بتر رجله المصابة ، وقد بقي حيا لمدة شهر بعد عملية البتر ، ذاق خلاله ويلات العذاب والآلام .

وكانت الاحكام التي قيلت بحق مانيه جائرة ، في الحقيقة ، تابع (مانيه) عن قرب أعمال اصدقائه الانطباعيين ، حتى عام (١٨٧٤) على الاقل كان يصب جل اهتمامه على المسائل المعاصرة مثل زميله (ديغا)، انه بحق مجدد كبير ورسام ثوري ، يختار مواضيعه من الواقع ، فيضفي عليها الوانا موحدة وصافية وبسيطة ، ولقد كان هذا البورجوازي العنيد بحق مفجر الفن الحديث .

بعض لوحات مانيه

١ ـ الغداء على العشب : وهي تمثل امرأة عارية بجانبها رجلان مرتديان،وهي من أعمال مانيه الناجحة، أثارت هذه اللوحة الكثير من الاستنكار والسخرية بسبب النموذج العاري ، لكن عهد الامبراطورية الثانية في فرانسا كان ملائما لرسم جسد الهة أو اله عار ، فعمد مانيه الى رسم هذه النماذج ، ولكنه حين أضاف الى اللوحة بعض الرجال اعتبر ذلك عملا شائنا وفاضحا .

٢ ـ أولمبيا : وهي تمثل امرأة عارية مضجعة على أريكة ، بطلتها (فيكتورين موران) وهي النموذج الذي أحبه مانيه كثيرا ، ولاقت هذه اللوحة بدورها سخطا واحتجاجا كبيرين ، وقد قيل ان الامبراطورة أوجيني لطمت هذه اللوحة بمروحتها أثناء زيارتها لمكان عرض (أولمبيا) ، لما كانت تحمله من فحش وابتعاد عن الحشمة .

٣ ـ سباق الميدان الطويل ١٨٦٤ : لقد صور مانيه السباق (سباق الخيل) في أدق لحظاته واكثرها تشويقا ، باذلا جل تركيزه على المتسابقين في وقت قلل فيه من أهمية العناصر المحيطة كتلال سان كلودو ،



ركن من حديقة في (رويل)

وأشجار ميدان السباق ، ونلاحظ أن هناك شيئا من عدم الدقة في وضعية قوائم الخيل ، لقد كان هذا شأن كل رسامي عصره الذين لم يستطيعوا الاحاطة برسم عدو الخيل بشكل دقيق . سباقات الخيل هذه ، كان يرعاها نابليون الثالث (امبراطور فرنسا) ، وقد أصبحت هذه السباقات في ظله مهرجانات فاتنة تجتذب الجماهير كل يوم أحد ، وذلك ليس فقط لروعة مشاهدها ، بل أيضا لفرص الربح التي كان يغرق بها المراهنون ، من احدى هذه السباقات ستقى (مانيه) موضوع لوحته هذه .

٤ ـ **الخوخة** : وصاحبتها اما جان ديمارسي ، واما ميري لوران .

٥ ـ **راصفو شارع مونسييه « ١٨٧٨ »** : على هذا الشارع ، الذي أصبح اسمه فيما بعد شارع بيرن ، كانت تطل نوافذ مرسم مانيه الذي لم يقم فيه طويلا . أراد مانيه أن يخلد اسم هذا الحي الهادىء ، الذي كانت شوارعه حوافر جياد عربات « الفياكر » ، وتزينه فوانيس الليل ، وتزركش جدرانه الاعلانات التي شكلت بداية فن الدعاية . كان مانيه هنا بالقرب من محطة سان ـ لازار التي سحر بجمالها . كان يشاهد فيها وصول القطارات ذات البخار والدخان . لقد رأى الفنان في سائقي هذه القطارات أبطالا حقيقيين في ذلك الوقت ، وهبتهم العناية الإلهية دما باردا مدهشا . لقد رسم مانيه هذه اللوحة بواسطة اللمسات الرقيقة من ريشته ، وذلك على منوال الانطباعيين .

٦ ـ « **صورة للقبعة السوداء** » : وقد خلد فيها صديقته بيرت موريسو .

٧ ـ « **حانة فولي بيرجير** » ١٨٨١ : إنها آخر أعمال مانيه « الريبورتاجية » ، وقد لاقت هذه اللوحة نجاحا عظيما . وتمثل ساقية الحانة سوزون التي اضطر الفنان الى إحضارها الى مرسمه كي يكمل اللوحة . كانت سوزان فتاة شقراء وكبيرة ، وقد رسم شعرها مرخيا على جبينها ، حسب موضة ذلك العصر على الطاولة امام سوزان ، تنتشر بضع اشياء جميلة ذات طبيعة صامتة . خلف سوزان ، رسم مانيه مرآة كبيرة عكست ظهر الساقية ، وكذلك بعض زبائن الحانة ومنهم ميري لوران (باللون الابيض) ، ويظهر بجانب سوزان في المرآة الرسام غاستون لاتوش . كان مانيه يتردد الى هذه الحانة التي فتحت أبوابها عام ١٨٨٠ على الرغم من أن صحته كانت تزداد سوءا .

٨ ـ « **الغداء** » : وقد عرضت لاول مرة في عام ١٨٦٨ ، واعتبرت حينذاك ، على روعتها ، مبتذلة الى حد القرف ، على حد تعبير احد النقاد . كان مانيه قد رسمها إثر دعوته الى الغداء عند أحد أصدقائه ، فقرر بعد الوجبة أن يرسم قاعة الطعام . الرجل الذي يحمل السيجار في يده هو الرسام أوغوست روسولان ، أما المرأة فهي نموذج عرضي كان قد صادفه في ذلك المكان ، أما الشاب فهو ليون كوئيلا ابن أحد أصدقاء الفنان ، وفي رواية ثانية هو ابن مانيه نفسه .

٩ ـ « **الموسيقى في حديقة التويلري** » : انها أول لوحة يعمد فيها رسام الحياة المعاصرة ـ حسب تسمية بودلير ـ الى وصف باريس ، لقد رسم فيها مانيه نفسه (الى اليسار) ، مع اصدقائه باليروا ، زاشاري أو ستروك (الجالس) ، واخيه اوجين مانيه ، واوفانباخ . في الصف الثاني : الشاعر بودلير (جانبيا) . وتيوفيل غوتيه . عندما ظهرت هذه اللوحة لاول مرة في قاعة عرض مارتينيه عام ١٨٦٣ ، هدد أحد الساخطين بتمزيقها إن بقيت معلقة .

١٠ ـ « **حفلة تنكر في مسرح الاوبرا** » ١٨٧٣ : في هذه السنة ، وفي ليلة (٢٨ ـ ٢٩) تشرين الاول . تهدمت دار الاوبرا الباريسية إثر حريق ، وكانت ما تزال حينئذ في شارع بولوتيبه ، ولم يكن مانيه في البداية راضيا عن لوحته ، وكان قد وضع بعض لمساتها ، إلا انه قرر أخيرا أن يكملها ، أراد مانيه أن يعرض هذه اللوحة في صالة عرض عام (١٨٧٤) لكنها رفضت بشراسة وفظاظة ، من حسن حظ مانيه أن اقدم أحد المعجبين على شرائها ، وهذا ما هدأ من روعه وخيبة أمله ، لقد كانت حفلات الرقص في دار الاوبرا تستقطب حشدا ضخما من الناس على الرغم من الارتفاع النسبي في سعر بطاقة الدخول ، وذلك في عهد الامبراطورية الثانية .

١١ ـ « **على الشاطىء** » : وتظهر فيها والدته السيدة مانيه وأخوه أوجين . وقد رسمها الفنان في الهواء الطلق بتأثير مونيه ، علما ان مانيه كان يتجنب الرسم في الهواء الطلق

بالفنان «رافائيل» بمناسبة مرور «٥٠٠» عام على ولادته

رافائيل

١٤٨٣ - ١٥٢٠

١

بقلم : روبير ماييار
ترجمة : خليل شطا

- « حين اغمض رافائيل عينيه اصبح الرسم اعمى » « فازاري »

رافائيل رسام ومهندس معماري ، ولد في مدينة أوربينو ، وهو ابن رسام محلي يدعى جيوفاني سانتي ، كان يعتبر في أسرته كالابن الضال ، أصبح يتيما في الحادية عشرة من عمره وتابع تدريبه عند فنان خامل الذكر ، وأقام في مقاطعة أومبري عام (١٤٩٥) ويسمى تيموتيو فيتي ، لقد عمل مع هذا الفنان قبل عام (١٥٠٠) بكثير ، في سوق الصرافين حيث رسم على الارجح الصورة الرمزية « للقوة » ، وفي عام ١٥٠٠ انجز بالاشتراك مع تلميذ قديم لوالده اسمه (إيفا نجيليتا دي بيان دي ميليتو) لوحة بعنوان « بالا » من أجل (سيتا دي كاستيلو) وهي مخصصة لمعجزات القديس نيقولادي تولنتينو (وهي أجزاء لمعرض رسوم بريسكيا في متحف كابو ديمونتي في نابولي ، وفي معهد الفنون في ديترويت) ؛ ثم رسم للمدينة نفسها وبالتعاون مع الشخص نفسه لوحة أخرى بعنوان « بالا » وهي موزعة بين القاعة الوطنية للعرض في لندن (لوحة الصلب) ومتحف الفن القديم في لشبونة (معجزات القديس جيروم) .

إن رسوم هذا الفنان الشاب البالغ من العمر سبعة عشر عاما تنم عن مهارة في تمثيل الاشكال الخارجية وفي فن الرسم المنظوري ، هذه المهارة التي تجعل من رافائيل ، في رسومه السريعة واحدا من كبار الرسامين الرائعين الذين عرفهم تاريخ الرسم ، إن لوحات (رافائيل) التي تتميز بالصدق والاصالة ما تزال يظهر فيها تأثير مدربه الاول (تيموتيو فيتي) ، وهي الى جانب ذلك تتميز بتناسقها ودقتها وتعبر عن فرح الشباب ومرحه ، ونخص بالذكر منها اللوحات التالية « تتويج العذراء » (حوالي ١٥٠٣) وهي جزء من رافدة مذبح معدة لكنيسة القديس فرنشيسكو في بيروز ، وهي موجودة اليوم في معرض الرسوم في الفاتيكان) ، و « السيدة القارئة » (المسماة « مادونا سولي » بين عام (١٥٠٠) و (١٥٠٤) في متحف ستاتلين في برلين) ، والمرسومة بالوان مشرقة وزاهية ، إنها واحدة من « السيدات » ، الثلاثين التي سوف ينجزها ، واخيرا « زواج العذراء » (هذه اللوحة موقعة ومرسومة عام (١٥٠٠) وهي موجودة في معرض رسوم بريرا في مدينة ميلان) .

كان (رافائيل) آنذاك مشهورا جدا بحيث استطاع رسم صور الامراء من الاسرة المالكة في أوربينو : « غيدو بالدو دا مونتيفلتري » وزوجته « إليزابيت دي غونزاغ » ، (١٥٠٤) نجد هاتين اللوحتين في متحف الخدمات في فلورنسا ، كما رسم صورة « إيميليا بيا » زوجة أخيهما (متحف الفن ، في بلتيمور) .



تتويج العذراء

ان الواقعية الهادئة التي تهتم « بالحضور » اكثر من اهتمامها بالتحليل النفسي هذه الواقعية التي تنم عنها هذه الصور نجدها فيما بعد بارزة في صور «انيولو»و« مادالينا روني » [١٥٠٦ ، وهما موجودتان في قصر بيتي في فلورنسا] . وفي لوحة « العذراء محاطة بالقديسين » (متحف العاصمة في نيويورك) ، برهن (رافائيل) على معرفته التامة لرسم الوجوه . وفي عام (١٥٠٧) تدرب على اعمال فنية مختلفة تماما ، وذلك بانجازه لوحة مؤثرة « الوضع في القبر » (قاعة عرض بورغيزي ، روما) ، في هذه اللوحة يتركز الانتباه كله على (المسيح) ويعود الفضل في ذلك الى مهارة ترتيبه للشخصيات (وخاصة مجموعة النسوة القديسات اللواتي ارتددن الى الوراء ، الى يمين خلفية اللوحة) ، حقا إنه ابداع جريء يستبدل الموضوع التقليدي الخاص بالعذراء وهي تنتحب فوق جثمان المسيح بموضوع المسيح الميت ، وبذلك اصبحت صورة الام ثانوية .

إن انعدام الانفعال الشخصي والاكيد الذي يميز هذا العمل الفني المصنوع حسب الطلب ما زال يبعث الحيرة في نفوس أولئك الذين يعجبون بما هو أكثر « سهولة » في لوحات رافائيل ، ومع ذلك فان الصدق والامانة في تصوير هيئة الوجه والاوضاع وشفافية البيئة ليست في هذه اللوحات بأقل روعة منها في لوحات أخرى .

وفي شهر نيسان عام (١٥٠٨) أصبح حضور (رافائيل) مؤكدا في فلورنسا ، ولكن من الثابت أنه ، منذ (١٥٠٤ ــ ١٥٠٥) أقام في هذه العاصمة الفنية ، ومن المعلوم أيضا أنه زار كنيسة (برانكاتشي) التي قام بزخرفتها ماساتشيو ، وأنه تلقى أيضا نصائح برتولوميو ، هذا اذا لم يتلق نصائح (فيليبينو ليبي) ولم يجهل تماما (بوتيتشيلي) أما (لورنزو دي كريدي) فقد نقل اليه « ذكريات » لوحات (فيروتشيو) وهو سيمضي بعيدا في التفهم الفعال لقيم الماضي (ألم يمثل فرانجيليكو شخصيا في لوحة « الزحام لنيل القربان المقدس » ؟) .

وأخيرا فانه يستوعب المستحدثات التي أدخلها ليوناردو دا فنشي (وخصوصا الترتيب « الهرمي » للشخصيات في مشاهد « العائلة المقدسة » ، كما يستوعب خلفيات اللوحة المائلة الى الزرقة والتنويع الدقيق في اللون) ، وتعبر لوحاته التي تمثل « السيدات » ، عن عاطفة التقوى الشعبية « عذراء الدوق الكبير » (قصر بيتي في فلورنسا) ، واللوحة الضخمة « السيدة ذات العرش » في القصر نفسه) ، و « البستانية الحسناء » ١٥٠٧ (متحف اللوفر ، باريس) ، و « السيدة ذات الحسون » (١٥٠٧ ، متحف الخدمات ، فلورنسا) ، إنهن سيدات جميلات وذائعات الصيت يتميزن برقة طبيعية ، في حين أن اللوحات التي أنجزها بعد ذلك تعوزها العفوية .

والى هذه الفترة الاولى من حياته ، في السنوات الواقعة بين (١٥٠٣) و (١٥٠٥) يجب أن نرجع العديد من اللوحات الصغيرة التي تبين موقف رافائيل إزاء المواضيع الدينية والمستوحاة من الفن « القوطي » ، وعلى هذا النحو ، فان لوحة « حلم الفارس » ، (القاعة الوطنية لعرض الرسوم في لندن) ، كان من الضروري أن نجد لوحة مثيلة لها هي « آلهات الجمال الثلاث » (متحف كونديه ، شانتيي) ، وهكذا فاننا نشهد للمرة الاولى صور لاجسام عارية للفنان إقتبسها من عبادة الاصنام .

أما لوحتاه « القديس جاورجيوس » ، و « القديس ميخائيل » ، حوالي ١٥٠٥ (اللتان توجدان في متحف اللوفر باريس) فمن الواضح أن القديسين يبدوان فيهما وكأنهما بطلا حضارة جديدة أكثر من كونهما رسولي إيمان قوي .

وفي شهر كانون الثاني عام (١٥٠٩) ذهب (رافائيل) الى روما حيث سبقته شهرة واسعة ، لقد استدعاه البابا جول الثاني الى الفاتيكان وكلفه بزخرفة « قاعات »

الابنية القديمة لنيقولا الخامس ، واذا فريق يباشر أعماله ، انه فريق يضم كبار الفنانين وهم : (بيروغان) و (سينيوريلي) و (لوسودوما) و (برامانتينو) .

وسرعان ما اتخذت اقتراحات رافائيل اهمية كبيرة بحيث خضع البابا جول الثاني لكل مطاليبه وصرف الرسامين الآخرين ، ومن المحتمل أن يكون ميكلا انجلو قد شحذ عزيمته بحضوره في الفاتيكان ، وكان(رافائيل) قد حياه تحية غير مباشرة في لوحته الخالدة « وضع المسيح داخل القبر » ، تؤكد جميع الدلائل الاعجاب الذي يفيض بالتواضع ، بعيدا عن روح المنافسة ، هذا الاعجاب الذي كان رافائيل يجاهر به من أجل الرسام الذي يكبره سنا (ومن أجل ليوناردو دي فنشي) ، لقد وضع جول الثاني تحت تصرفه العديد من المساعدين .

ومنذ عام ١٥١١ أنجز رافائيل زخارف « قاعة التوقيع » أي مجموعات « مدرسة أثينا » و « الزحام لنيل القربان المقدس » و « البرناس » و «الفضائل» . وكان لزاما عليه أن يباشر في الحال « قاعة هليودور » التي سوف ينجزها عام (١٥١٤) ، وسوف يكون فيها مدير العمل وأكبر منفذ للوحات التالية : « القداس في بولسين » و « هليودو المطرود من المعبد » و « إطلاق سراح القديس بطرس » ...

ومن الطبيعي أن تتوافد عليه ، في هذه الفترة ، طلبات الرسم ، فرسم رافائيل « عذراء فولينيو » من أجل المذبح الرئيسي في كنيسة سانتا ماريا إين اراتشيلي (١٥١١ ـ ١٥١٢) (معرض رسوم الفاتيكان) ، و « المادونا سيكستين » (قاعة عرض جيمالدي درسدن) و « العذراء ذات الكرسي » (١٥١٣ ـ ١٥١٤) (قصر بيتي ، فلورنسا) ، إن المادونا الاولى، بالرغم من مظهرها الضخم تلفت الاهتمام بسبب الاجزاء الثانوية المنيرة فيها ، وتتسم المادونا الثانية بطابع ذهولي ، ولا تخلو من البرودة والتكلف . أما اللوحة الثالثة فهي معجزة في الاحساس الرقيق وهي تنم عن الصدق والدراية .

غير أن رافائيل انجز ايضا من أجل صاحب المصرف (اغوستينو شيغي) زخرفة الفرنيزين ، إذ رسم وحده بالالوان « انتصار غالاتيه » (حوالي ١٥١٢) ، ورسم بالقلم « تاريخ بسيشه » ، وسوف تنفذ هذه اللوحة تحت إشراف جول رومان وجيوفان فرنشيسكو بيني.

ان وفاة جول الثاني وتسلم ليون العاشر للسلطة الدينية عام (١٥١٣) يسجلان منعطفا هاما في مجرى الحياة ، الفنية لرافائيل ، كما أن وفاة برامانت (١٥١٤)



مادونا الدوق الكبير

واعتزال (ميكلا انجلو) وعدم تمكن (ليوناردو دا فينشي) من التوافق مع بلاط (الفاتيكان) كل ذلك سوف يؤدي الى تركيز جميع الاعمال الفنية في عهدة (رافائيل)طوال جلوس البابا الجديد على الكرسي ، و «القاعة» الثالثة المسماة « قاعة الحريق » ، (١٥١٤ ـ ١٥١٥)، وبالرغم من أنها ليست من صنع يده تماما فقد رسم بالالوان أهم أجزائها وخصوصا الجزء الايسر من « حريق بورنج » ، حقا انه يضاهي (ميكيلا نجلو) في هذا الجزء دون أن يبذل جهدا واضحا .

لقد اكمل في الوقت نفسه زخرفة (السكستين) بتقديمه عشرة نماذج فنية من النسيج الذي سوف تغطى به الجدران والذي يحاك في بروكسل « أعمال الرسل » (١٥١٧ ـ ١٥١٩) (متحف الفاتيكان ، ونماذج في متحف فكتوريا والبير ، لندن) .

ورافائيل، بعد أن خلف برامانت كمهندس معماري في كنيسة القديس بطرس ، غير للمرة الثانية الرسم الهندسي لهذه الكنيسة ، وهو أول من فكر برسم هندسي بشكل (صليب لاتيني) وبعد أن طرأت على هذا الشكل

تغييرات كثيرة تفوق في النهاية على غيره من الرسوم الهندسية ، وفي روما بالذات شيد (رافائيل قصر برانكونيو ديل أكويلا (وقد تهدم في الوقت الحاضر) ، ورسم من أجل البابا المقبل (كليمان السابع الرسوم الهندسية للفيلا داما الحالية ، وقدم أيضا تصميم بناء (البالازو فيروني) في روما، هذه الساحة التي أصلحت فيما بعد (حوالي ١٥١٥ ـ ١٥٢٠) ، وكذلك قدم رافائيل تصميم قصر (باندلفيني) في فلورنسا . وقد رسم فسيفساء مصلى شيفي في كنيسة (سانتا ماريا ديل بوبولو) وذلك بحسب مبحث علم الفلك « الافلاطوني » .

لقد تأثرت (روما) كلها بشخصية (رافائيل) الفذة والتي تشع في جميع الميادين ، فكان يشرف على تنظيم الاعياد والمناسبات الكبرى ، كما كان يشرف على الحفريات الاثرية التي قررها (ليون العاشر) وتدين له روما بالزخارف الاسطورية التي أنجزت لهذه المناسبة ، ولقد تأثر نشاطه الفني قليلا بسبب ذلك .



المادونا

وبالرغم من هذا كله فقد رسم الحمام « التوفيتا » في روما ، من أجل الكردينال (بيبينا) ، وأشرف على إنجاز « الاروقة » ، فقد وجه تعليمات عامة وقدم لمساعديه عددا من الرسوم الخاصة بالعهدين القديم والجديد من الكتاب المقدس ، وقد بلغ عددها اثنين وخمسين مشهدا ، وهي تشغل سقف هذا الرواق الطويل ، وهو إذ ترك لجول رومان أمر الاهتمام بانجاز معظم أجزاء « صورة اراغون » (١٥١٨) في متحف اللوفر باريس ، فانه يعتبر الرسام الوحيد للعديد من اللوحات الرائعة .

وقد جارى رافائيل فناني البندقية في إشراق الوانهم وذلك في « قداس بولسين ، ويبدو انه « اختلس » من الرسام تيسيان التلوينية الزاهية التي نجدها في لوحة « البابا ليون العاشر المحاط بالكردينالين غيوليودي ميدتشي ولويفي دي روسي » (١٥١٨ ، متحف الخدمات ، فلورنسا) .

وبعض الرسوم التي انجزت في هذه الفترة لم تعد معروفة الا بواسطة المحفورات التي صنعها (ميركانتو نيوريموندي) لهذه الرسوم ، لقد كانت هذه الرسوم بالتأكيد تمثل مخططات اجمالية او تصاميم لبعض اللوحات ، غير ان رافائيل رسم لوحة (المحادثة المقدسة مع القديسة سيسيل) (١٥١٤ ، معرض الرسوم في بولوني) ، و « ورؤيا حزقيال » (١٥١٨ ، قصر بيتي ، فلورنسا) و «تجلي السيد المسيح» ، (١٥١٨ ـ ١٥٢٠) (معرض الرسوم في الفاتيكان) ..

وحينما وافت المنية رافائيل لبس البلاط البابوي ثوب الحداد (ولم يكن يلبس ثوب الحداد الا للباباوات وبعض الملوك) ، والغريب في الامر ان هذه الوفاة المذهلة حدثت فجاة يوم عيد مولده ، يوم الجمعة العظيمة ، جمعة الآلام ! ـ لقد اثرت هذه الوفاة كثيرا في النفوس بحيث استذكر شعب روما مجموعة الاساطير التي تعرض لها حين وفاة القيصر ، لقد تذكر هذا الشعب الاخبار الاليمة ان نجما رهيبا حمل روح القيصر العظيم ، اما العبارة التي ذكرها فاساري ـ [حينما اغمض رافائيل عينيه ، اصبح الرسم اعمى] ، فانها تلخص الشعور العام الذي احدثته هذه الوفاة ، ونحن لا نجد في تاريخ الرسم كله فنانا كبيرا ، طبقت شهرته الآفاق مثل (رافائيل) العظيم .

بالفنان رافائيل بمناسبة مرور (٥٠٠) عام على ولادته

٢

رافائيل

بين أوربينو... وروما

اعداد : الحياة التشكيلية

ان المسافر من (روما) الى (فلورنسا) ، سيصادف طريقين ، أحدهما يمر عبر (أوريفيتو) الى (شويسي) المدينة التي كانت مقر (الاتروسكيين) وعبر (بحيرة تراسيمين) الى اليمين ، وبعدها الى وادي (أرنو) ليصل الى (أريزو) و (فلورنسا) ، انه الطريق الهام الذي مر عبره الألوف من الناس عبر العصور المختلفة .

أما الطريق الثاني ، فيبدأ مثل الاول ، وينعطف الى اليمين ، الى الوديان الرومانتيكية ، ويمر عبر عدة مدن على التلال ، حتى يصل الى (أمبريا) ، التي تعتبر من أهدأ وأجمل المدن الايطالية ، ونمر في طريقنا في (ترني) في موقعها الشديد الانحدار ، و (نارني) التي تبدو عالية ، أمام (الجسر) المهدم ، و (سبوليتو) التي تشتهر بكاتدرائية رسم فيها (فيليبو ليبي) آخر أعماله الفنية ، ومدينة (سبيلو) و (أسيسي) ونرى فيهما أعمال (فرانسيس) و (جيوتو) ، وأخيرا (بيروجيا) قبل أن ننتقل الى الطريق الممتد والمتعرج الذي يذكرنا (بانتصارات هاني بعل) ويعود الطريق الى (تراسيمين) .

ان مدينة (بيروجيا) تبدو على أنها الاولى في مدن (مقاطعة أمبريا) ، وكانت مركزا للفن يعبر عن روح هذا الوادي الجميل الذي يمتد تحت أقدامها .

انها مدينة السلام ، التي عزلت طبيعيا عن المراكز الهامة الاكثر حشدا للناس ، وعن الطرق الممتدة الى المغرب ، مثل رأس محاصر ، نرى من خلاله الطبيعة الجميلة .

و (بيروجيا) مدينة صغيرة جدا . ولهذا لم تتمثل فيها الافكار الايطالية على نحو دقيق . ولا المثل العليا المعاصرة . التي كانت تعيش طويلا وهي في صراع مع (فلورنسا) . ولكنها كانت كبيرة لدرجة تساعدها على تقديم المثل العليا التي كانت (كاملة) بحد ذاتها . وتعبر عن خصائصها وحياتها الداخلية .

وليس هاما أن نتتبع التطور الفني في (بيروجيا) . منذ البداية حتى اليوم الذي أصبحت فيه شهيرة في عالم الفن . ولكنها القصة نفسها التي تروي لنا الانتقال من ظلام العصور الوسطى . والتطور البطيء نحو النور الذي عرفته (فلورنسا) . ولكن التطور أبطأ . وأكثر اختصارا ، وأقل تأثرا بالاحداث ، ان (بيروجيا) لم تكن تملك (جيوتو) ولا (مساشيو) و (دونا تللو) لكنها أنجبت فنانين هما (بيروجينو) و (رافائيل) . وكان على (بيروجينو) أن يقوم بدوره وحيدا ، ليقدم لنا فنا أكثر محلية و (بيروجية) . وعليه أن يقتنع بالمكانة المتواضعة التي أعطيت له .



وجه مادلينا دوني ستروتسي



المادونا المسماة البستانية الحسناء.

في كنيسة (سانتا ماريا المجدلية) في فلورنسا . نشاهد لوحته عن (الصلب) . وهي لوحة ضخمة . تمثل فنه تماما رسمت بالفريسك .

لقد قسم الجدار الى ثلاثة أقسام . وقد حددتها الاقواس والاحجار . ففي القسم الرئيسي . نرى (المسيح) ومعه (ماريا المجدلية) . و (يوحنا) . وفي الخلف تظهر المناظر الطبيعية التي اشتهر بها(بيروجينو) وأحبها . وعبر بها عن ارتباطه بمدينته .

ان من الواضح أن (بيروجينو) هو فنان تقليدي ، من المدرسة القديمة ، ولا نرى فنانا آخر أكثر منه (شكلانية) ، واعتمادا على التماثل في كل شيء ، وتظهر الشكلانية حتى في العواطف أو التعابير والحركات ، ولهذا لم تفلح الانفعالات في تحطيم (الهدوء) الذي يسيطر على أشخاصه . وانه لمن الصعوبة بمكان ، أن نتصور أن (بيروجينو) كان زميلا في الدراسة للفنان (ليوناردو) حين كانا يدرسان في مرسم (فيروشيو) ، وذلك حين ننظر الى أعماله الفنية وخصوصا (الشفقة) الموجودة في (صالة بيتي) ولانه ظل محافظا على التقاليد (الامبريانية) فقد أخذت أعماله طابعا خاصا .

وحين ننتقل للتعمق في تجربته سنجد أن الاساليب المحلية الفنية ، استطاعت الصمود في وجه (المركز الفني الرئيسي) ، فالايدي والارجل صغيرة جدا ، كما هي الحال في لوحته (القديس سباستيان) الموجودة في (اللوفر) ، وكذلك الفم الذي أخذ شكلا مضحكا ، في عمل له عن (العذراء والملائكة) الموجود في (ميلانو).

لكنه يبدع في عمل آخر هام له ، موجود في لندن ، ولعله خير ما رسم .

وهذه الاخطاء في النسب ، والتعبير ، والتي لا تبدو لنا على أنها غير مقصودة ، بل مدروسة بعناية ، تمثل لنا (التأنقية المحلية) التي عرفتها المجتمعات الصغيرة في تلك المرحلة ، لقد كانوا يقدسون الارجل الصغيرة وكذلك الايدي والافواه ، ويعبرون بأسلوب رقيق وفيه الكثير من التجميل .

وكم تبدو لنا هذه الاساليب مصطنعة ، هذا ما يجب علينا توضيحه !؟.

وبعد أن أوضحنا هذه الشكلانية في فن (أمبريا) ، علينا أن نتحدث عن الخصائص التي تميز (بيروجينو)، وتفوقه ، انه فنان استطاع أن يقدم لنا عبر تأنقه ،



مدرسة اثينا .

روحانية داخلية لأبعد الحدود ، واخلاصا لا حدود له لعواطفه .

ان عمله الفني المسمى (الصلب) والحزن الذي يخيم على جسد المسيح وما يقدمه لنا كلما أمعنا النظر فيه ، يؤكد لنا عمق التعبير ودقته .

ولهذا نقول بأن أسلوبه التأنقي هذا ليس عبارة عن اعطاء المساحة تأنقا بل هو يكمن في العالم الداخلي ، والروحي .

وكذلك هي حال مناظره في الخلفية التي تبدو لنا محلية ، تعكس جمال الطبيعة في (أمبريا) وتقدم لنا الاشجار بأسلوب يشابه رسم الاشخاص .

ان هذا الاستاذ المعلم ، الذي يحب التأنق في عمله، والاخلاص هو طابعه الاساسي ، والذي يرسم بوعي تام لما يعمل ، قد أورث (رافائيل) الشاب ، كل خصائص الفن في (أمبريا) ، وأعطاه دروسا خالدة في نفسه .

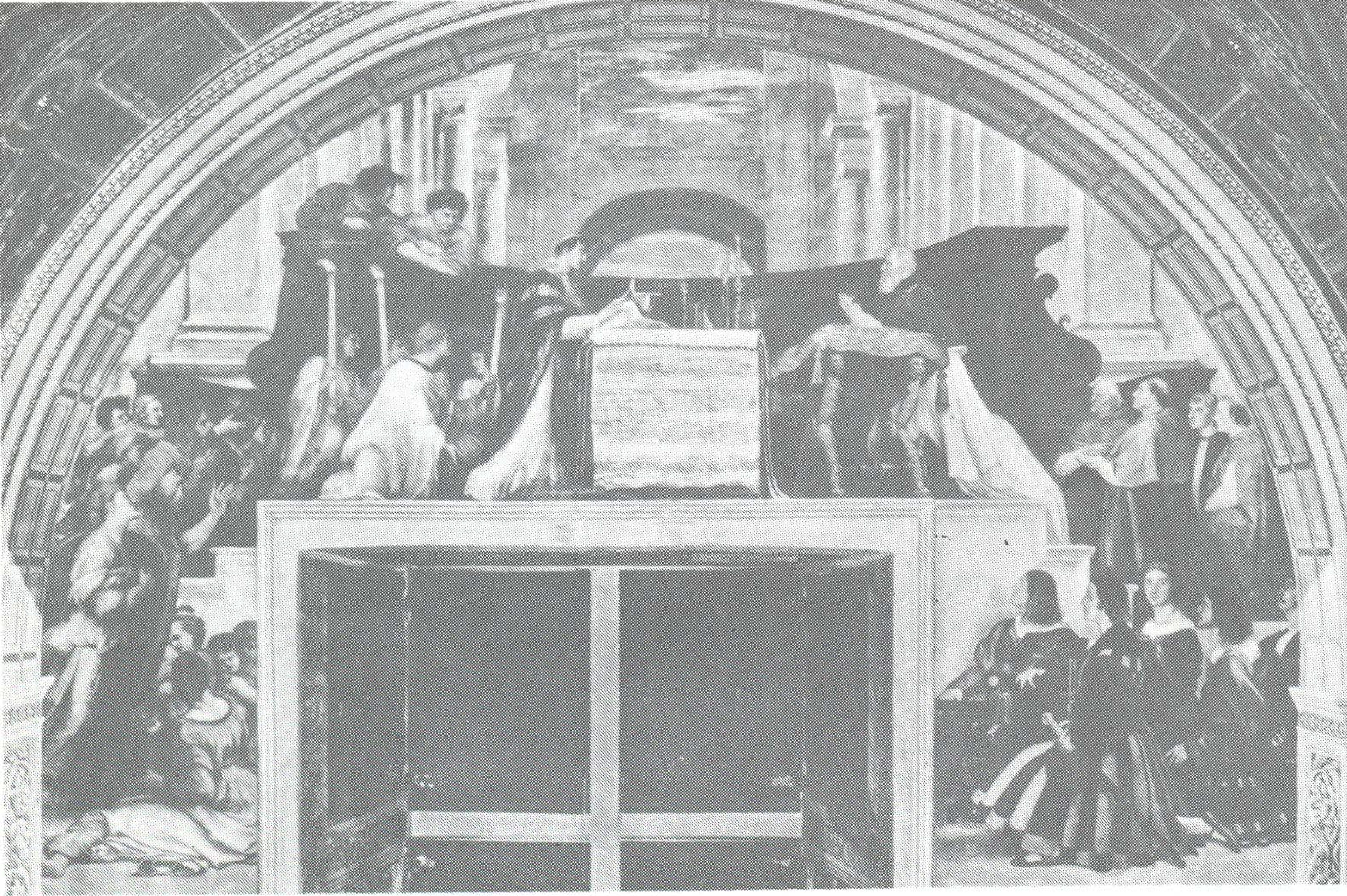
وان (رافائيل) من أكثر فناني العصر النهضة الايطالي ، تأثرا بغيره من الفنانين ، وخضوعا للتأثيرات ، لكنه بقي محافظا على تأثير (بيروجينو) بدون تردد ، وان التخلي عن هذه الخصائص المحلية قد جعلت (رافائيل) يسقط فنيا .

ان أقدم أعمال (رافائيل) هي التي نفذها في (بيروجينو) ، والتي ساعده في انجازها تلامذته ، وكان يدخر قوته ليرسم أعماله التي تمثله أحسن تمثيل ، وهكذا ظهرت الاعمال ذات الشخصية المتميزة ، مثل (رؤية الفارس) وهو عمل من أعمال الشباب ، يمثل لنا التعارض بين قوتي الحياة الشهوانية ، والعضلية ، والعذراء التي تظهر الى اليمين رسمت بتأنقية ، مثل الرأس وما يحيط بها من مشاهد ، ولا نرى أي نوع من المهارة ، تتجاوز ما كان يقدمه (بيروجينو) في هذا العمل .

ولوحة (عذراء سولي) تشابه هذه اللوحة تماما ، وهي لا تعد مثلها بشيء ، الوجه جميل بل أكثر جمالا من الاولى ، والفم رسم بأناقة والطفل يبدو أكثر بعدا عن الواقع ، ولم يكن رافائيل هنا عظيما جدا .

أما لوحته (زواج العذراء) الموجودة في (ميلانو) ، فهي تقدم لنا (رافائيل) على أنه فنان يتمتعباستقلالية ، ولكنه مازال يعتمد على مساعدة بعض الفنانين الآخرين، وتقدم لنا ابداعا قليلا ، انه يرسم بطريقة (بيروجينو)، نفس الفم ونفس قوة التأثير .

وانه لمن المألوف القول بأن (المثل الاعلى الجمالي) الذي يقدمه رافائيل بقي على حاله طيلة اقامته في (أوربينو) ، وهذا المثل الاعلى يركز على الوجه ، الوجه الجميل ، وكل شيء يخدم هذا الوجه الى حد بعيد ، ونرى الشعر الذي يعطيه للعذراء ، شعرا اشقر اللون ، قد نظمه بكل دقة ، وبنفس الوقت نحس بالصفاء والطهارة ، ولكن أعماله الاولى كانت تقليدا لمن سبقوه ، وها هو يبدأ باستقلال في الشخصية ، تقودها مهارة لا تجارى ، وتنعيم وأسلوب يتجاوز فيه (الصنعة) و (التكلف) الذين كانا شائعين .



احتفاء بولسينيه

ان سلسلة لوحات العذراء التي رسمها رافائيل كثيرة ، وكلها تقدم لنا رؤية موحدة ، ولهذا يبدو لنا من الصعوبة بمكان أن نلاحق كيف تطور المثل الاعلى الجمالي عنده فيها ، لكن الواضح أن (رافائيل) قد استعان بتجربة (ليوناردو دافنشي) الذي كان دوما مبدعا في هذا المجال ، وخصوصا حين انتقل (رافائيل) الى (روما) ووجد نفسه أمام عبقرية (ليوناردو) وما قدمه من اللوحات الهامة عن العذراء .

وهكذا خضع لتأثيرات جديدة عديدة ، وفي كل تجربة من التجارب كان عليه أن يثبت شخصيته امام التأثيرات التي كانت طاغية ، ويحس المشاهد بأنه لم يكن يوفق دوما في تقديم هذا الشيء الشخصي ، ذلك لانه وجد بين عملاقين كبيرين (ليوناردو) و (ميكلانجلو)، ولهذا نحس بأن بعض لوحاته عن العذراء تصل الى شيء خاص ، وبعضها تضيع في زحمة التعبير الفني الاصيل لغيره .

يقول الكثيرون بأن مجيء (رافائيل) ، الى (روما) يرجع الى أن بعض أعداء (ميكلانجلو) ارادوا ايجاد منافس لذلك العملاق ، ولهذا طلبوا من (البابا) أن يستدعيه ليرسم له ، وعلى كل حال فان شهرة رافائيل قد طغت ولهذا فقد استدعي الى (روما) ليرسم عدة لوحات للبابا ، وقد فتحت أمامه الابواب كلها ، ومهدت الطرق ، من قبل أعداء (ميكلانجلو) ، وكان ميكلانجلو قد أصبح في قمة عطائه الفني ، وهكذا طلب من (رافائيل) أن يرسم في (الفاتيكان) بعض اعمال ليتنافس مع ما فعله ميكلانجلو .

ومن الواضح أن تجربة (رافائيل) لم تكن درامية كما هي الحال عند (ليوناردو) وذلك لانه كان أكثر الحاحا على الجانب الروحاني منه ، على الجانب الدرامي .

ولعل اللوحة الهامة التي رسمها في المرحلة الاخيرة هي لوحة (مدرسة أثينا) ، هناك عمارة في خلفية اللوحة ، تعطي للوحة الاسلوب الذي يعتمد على التناظر ، ونرى في المقدمة الاشخاص قد وزعوا بدون أي نظام هندسي ، وهذا ما يميز (رافائيل) عن (ليوناردو) ، الذي كان يعطي للوحة نظاما هندسيا دقيقا ، يعتبر محاولة للتوفيق بين مفهوم التزيينات الجدارية في عصر النهضة وبين القرون الوسطى حيث كانت التزيينات هندسية محضة .

لكن الشيء الهام ، ماذا يريد (رافائيل) من لوحته تلك ؟!

لقد جمع في لوحته عدة أشخاص ، ووزعهم بأسلوب شاعري أخاذ ، هناك المسيح ويمكننا ان نقارن أشخاص (ميكلانجلو) ، وبين شخصيات (رافائيل) لنتوصل الى نتيجة هي ان الطابع الانثوي ، وليس الطابع التراجيدي ، ونرى في اللوحة ، افلاطون وسقراط وارخميدس وفي القائمة اسماء اشخاص لم يسبق لاحد ان جمعهم في عمل واحد . وهناك الشعراء من (هوميروس) حتى (دانتي) .

بالفنان رافائيل بمناسبة
مرور «٥٠٠» عام على ولادته

٣

رافائيل وعصره

لقد حقق رافائيل في اعماله ، مايحلم الاخرون في تحقيقه .. **« غوته »**

« اذا لم تعجب أعمال رافائيل للوهلة الاولى فان السبب يرجع الى ان الجمال عنده .. هو جمال العقل ... وليس جمال النظر .. » « ميغغ »

بقلم : هنري زرنر
ترجمة : عماد غيبة

يروي حراس الفاتيكان أنه ، منذ عهد رينولد ، كان العديد من الزائرين يطلبون ، قبل مغادرة القصر ، رؤية اعمال رافائيل الشهيرة بالرغم انهم مروا بها في القاعات دون ان يلاحظوا وجودها ، وكتب الرسام يقول :

ـ [اذكر تماما خيبة املي عندما زرت الفاتيكان للمرة الاولى ، اذ ان عدم تذوقي لهذه اللوحات كما كان يفترض أن اقوم به كان الشيء الاكبر خزيا في حياتي ، لقد وجدت نفسي وسط اعمال انجزت وفقا لمبادىء كانت غريبة عني ، وشعرت بجهلي وبقيت قلق البال ، كما يطلعنا رينولد انه انكب على دراسة هذه الصور ونسخها وانه ارغم اعجابه لدرجة اكتشف فيها قمة الفن] .

ان تطورات (مينج) على الجمال العقلاني عند رافائيل تشكل جهدا عقلانيا للرد على انفعالات مماثلة ، ويجب الامعان حقا في اعمال رافائيل لرؤيتها ، ففي (صورة كاسيتليوني) ، نجد ان عدم وجود التصنع وعدم وجود أي شيء يثير الانتباه بشكل خاص ، حيث تختلف هذه اللوحة عن تلك التي تركها (روبنز) ، هذان الشيئان يجعلان من هذه اللوحة شيئا لايبعث الملل بل الاعجاب المتواصل ، ولكن اخفاء وجوده يزيد بشكل واضح من الجهد المطلوب من المتفرج .

ان ادب وفن رافائيل واسع جدا . ومخيب للامل في مجمله . ولكن الشيء المريح يبقى في الكتابات التحليلية بدءا من التعرض الشهير لطرق (رافائيل) من قبل فاساري في الطبعة الثانية من حياته (عام ١٥٦٨) ، لقد راى جيدا مايتضمنه الانتماء الكامل تقريبا من دهشة وذلك عند فنان ينتظره مستقبلا لامعا جدا ، وفريدا . ذلك الانتماء الى مذهب البيروجية الذي يظهر في لوحة (تتويج العذراء) في الفاتيكان ، ويميل المؤرخون الذين يكنون نوعا من الحسد لعبقرية الفنان الى التأكيد على مايميز التلميذ عن معلمه ، وقد توصل فاساري الى التشابه المتزايد في فتوحات البندقية من خلال دراسة ليوناردو وميكلانجلو ، والصعوبات التي واجهت (رافائيل) وثباته على السيطرة على الجسم البشري والتحرر من الطريقة البيروجية ، هذا ويظهر تأثير (فرابارتولوميو) على لوحاته .

ولم يكتف المؤرخ بدراسة التطور الشكلي لاعمال الفنان في مراحله ، بل ادرك أيضا عنده سمة المعلم الفنان



ميكلانجلو كما يظهر في لوحة (مدرسة اثينا)

وقدرته على الادراك والتوفيق والسيطرة . بيد ان هذه الصفات لم تلبث أن أصبحت مشكوك فيها في تقاليد تؤكد باستمرار على العبقرية الشخصية والالهام ، وتصبح فيها شخصية الفنان وحدها ذات قيمة ، فقد اشتد الاضطراب في القرن التاسع عشر . ويبدو أن الطريق المدهش الذي قاد خلال خمسة عشر عاما رسام لوحة « زواج العذراء » حيث يفترض ان تكون اول لوحة شخصية حقا الى رسم لوحة (التجلي) ، والتنوع وماكان (فاساري) قد اسماه شمولية اعمال رافائيل. كل ذلك يجعل من الصعب تماما ادراك كمال شخصية المبدع . ذلك الشيء الخطير في عصر كان يتحقق فيه هذا المفهوم اكثر فاكثر وسط الدراسات الفنية .

وبفضل هذه الظروف ظهرت الى الوجود شخصية عنيدة بشكل غريب . الا وهي شخصية (رافائيل) رسام صور العذراء ذات اللطف التصنعي ، والفنان الذي لم يسكن في النفوس الشعبية فقط . بل في العقول المفكرة. ان الاتهامات الحافلة بالتكلف والتفاهة التي اعتاد عليها البعض لاتبرز ابدا على مستوى الادب النقدي ، لان دراسة أعماله تنفي مثل هذه السفاهات ، ومع ذلك ، فان عدم وجود الفظاظة والخشونة التي هي من الخصائص التعبيرية والموجودة على العكس عند ميكلانجلو قد سمح لهذا التأويل بالاستقرار في الادراك الجماعي .

وهنا لابد من المقارنة مع (ميكل انجلو) اذ ان اسم كل منهما يفترض وجود تناقض هام في رسم الاشكال الانسانية ، بين (ميكلا انجلو) ملاك العدالة وحامل السيف من جهة ، و (رافائيل) سيد الوداعة والاناقة من جهة اخرى ، ولاتحتمل الاعمال الفنية الا بشكل جزئي هذا التركيب الذي ضمن لرافائيل مظهرا لشخصيته ولكن ، في حين ان كل اعمال (ميكلا انجلو) وحتى الاكثر هدوءا منها كلوحة (عذراء بورغ) متفقة فيما بينها الدرجة انه يمكن ان نجد فيها التعبير عن تحليل نفسي للمواضيع القليلة التنوع والدائمة ، فان أعمال (رافائيل) الدرامية ترفض ذلك بعناد ، ولكن نجد فيها بالاضافة الى ذلك ان فنانا (كميكلا انجلو) ، تعبر اعماله عن شخصية حقيقية او خيالية ، فان الاخطاء الفنية تكتسب قيمة ايجابية كونها توضح ابتعاد الفنان عن عمله ، ولكن اخطاء (رافائيل) على العكس تضايقنا كمرض عضال، وينتج عن ذلك ورطة تتطلب تبريرا لها ، حيث ان اسهل تبرير يكمن في القاء المسؤولية على مساعدي الرسام العديدين ، وقد خطط (فاساري) لهذا مسبقا ، فقد اتهم (رافائيل) بأنه اراد التنافس مع (ميكلا انجلو) وذلك بعد أن تضايق من عدة أشكال من لوحة (حريق بورغ) ولوحة (مقصورة بسيشي) ، لدرجة انه ينقص هؤلاء العاريات ذلك الحنان وتلك الرقة التي اختص بها رافائيل ، وهذا السبب الذي جعله يستخدم اخريات في رسومه .

وكما نرى ، فان (فاساري) لايبرأ تماما (رافائيل) وذلك بعد ان اتهمه مرة اخرى بالخروج عن الحدود التي تفرضها عليه موهبته الخاصة ، وتجدر الاشارة ايضا الى انه في رواية حياته باكملها ، لم يتعرض للمرسم الا حول لوحتي (غرفة الحريق) و (لوجيا دوبسيشي)، الا ان القرن التاسع عشر ذهب بعيدا عن ذلك ووجد منذ الفترة الفلورنسية ، طريقة ادخال هذا النوع من الاعتذارات ، ان لوحة (دفن بورغيز) هي اللوحة الاولى التي يتعرض فيها (رافائيل) تاركا الحنان والوداعة ، الى موضوع مأساوي ، ويدخل هنا المنافسة مع اعمال ليوناردو و (ميكلانجلو) ولكنه يتوصل الى نتيجة مختلفة تماما ، ان رسام صور العذراء الطبيعية تماما يضعنا امام عمل مفرط تقريبا واصطناعي ، وتعبيري وجامد في ان واحد ويشابه من خلال شدة غير متوقعة الفن السائد في عصر (برونزينو) فلن نستغرب اذا ان فاساري الذي يصف العمل بالالهية لم يبد اي تحفظ حول هذا الموضوع ، وان (وينكلمان) وجد فيه احدى اعظم اعمال (رافائيل) الناجحة ، حيث اننا فهمنا حاليا

التقارب التصنيعي للكلاسيكية الجديدة ، وقد عبرت اجيال اخرى عن رايها بشكل اخر ، فقد صرح موريلي بقوله : [لقد تأثرت بعدة اشياء في هذا الرسم الاكاديمي حيث لا اشعر بيد وشعور رافائيل وخطوطه ، ذلك الشيء الذي يجعلني اشارك راي (البارون روموهر) بدون تردد الذي احس بان هناك يدا غريبة دخلت في تنفيذ هذه اللوحة التي استغرقت ابحاثا كثيرة ، ومهما يكن من امر ، فانه من المؤكد ان هذا الاعتراف لم يؤثر في نفسي ، مثل اصدقاء اخر للفن بالمقارنة مع اعمال اخرى لرافائيل تعود لنفس الفترة] .

وكتب فيما بعد يقول : [ان البرودة ، بالنسبة لي وللبعض التي تأتي من هذه اللوحة والتي يقال عنها انها كلاسيكية ربما تعود الى البحث الطويل الذي قام به الفنان الشاب لرسم هذه اللوحة] ، ونجد هنا المواضيع التي ذكرها فاساري حول لوحة (الحريق) ، ولكن بشكل معكوس ، اذ ان (موريلي) قد بدأ بتبرئة رافائيل من نقاط الضعف في اللوحة ليحمله فيما بعد مسؤولية جزئية تقريبا ، اي ان الامر يتعلق ايضا بزلة في المصلحة، ان مايهم (موريلي) قبل كل شيء معرفة من فعل هذا الشيء ، وقد نتج عن هذا الموقف السائد في القرن الاخير وفي قرننا هذا سلخ (رافائيل) عن قسم جيد من أعماله، وحتى أن الموقف وصل لدرجة الادعاء بأن كل القسم السفلي من لوحة (التجلي) قد رسم بعد موت الفنان في حين تظهر الوثائق ان اللوحة قد انتهت قبل ذلك ، ويؤكد (فاساري) الذي كان يظهر اعجابا غير متناه بهذه اللوحة ، ويسميها اللوحة الاكثر جمالا والاكثر الهية ، والاكثر عظمة ولمرتين متتاليتين وبتفخيم ، ان الفنان قد اكمل رسمها بيده .

ومن المعروف ان رافائيل كان يملك مرسما متنوعا كان يمكنه من تنفيذ الطلبات التي كان يكلف بها ، وحتى ان هناك عدد من المناظر في لوحة (التجلي) قد رسمت في المرسم رغم كل تأكيدات فاساري ، ويتفق عامة على القول والاعتراف بيد (يوليوس الروماني) ضمن مجموعة الطفل المتخبط من الشيطان ، في حين أن باقي المشاركات تبقى موضوع النقاش ، ان الرغبة في التمتع الصافي بعبقرية (رافائيل) قد ساهمت في زيادة معرفة العالمين ، وتشهد على ذلك ، وفي وجهة النظر هذه صورة (الباسافان) التي تعود الى اكثر من قرن ، واليوم يعترف تماما بمساهمة يوليوس الروماني بالرسوم واللوحات وكذلك بمساهمة (بيني) الذي يعتبر من تلامذته .

وقد تم الاختيار بالاجمال بين رسوم المعلم ورسوم تلامذته ومساعديه المختلفين ، ولكن لا يمكن فهم ذلك بمحاولة تشريح الاعمال وفصل حصة رافائيل فيها .

ويبدو هنا أيضا أن فاساري عرف الاشياء بشكل أفضل ، فقد أظهر جمال لوحة [القديسة سيسيل في



وجـه .

بولونيا] ، وأثار الانتباه حول الطبيعة الصامتة والمؤلفة من الآلات الموسيقية عند قدم (القديسة) ومن جهة اخرى ، يعلمنا أنه قد قضى على هذه (الطبيعة الصامتة) في لوحة (حياة جيوفاني أودين) ، ولكننا لن نرى هنا اهمالا من المؤلف ، لان الطابع التكميلي لهذه اللوحة المسماة (حياة) هي احدى المبادىء التي تشكل أعمال المؤرخ ، ويفسر النقاد عبر هذا التأكيد المزدوج ، هذه الحقيقة المفاجئة والصعبة التفسير ، ان هذه الطبيعة الصامتة رغم أن (جيوفاني دي أودين) قد رسمها وأنها تعود بالشرف لهوى الفنان فهي من أعمال (رافائيل) ليس فقط لانه مبدعها ، بل لانها تشكل بالطريقة التي نراها جزءا من لوحة تعود له ، ويمكن اعتبار الشيء نفسه وعلى مستوى كبير بالنسبة للوحة (غرفة ايليودور) والتي كان تنفيذها عظيما ودون اختلاف رغم تعدد الاشخاص الذين عملوا بها. وبالمقابل في لوحة (غرفة الحريق) يبدو أن (رافائيل) قد ضاءل من مراقبته ، في حين أن لوحة (قسم ليون الثالث) هي بالتأكيد ضعيفة على الاقل في الحالة الموجودة بها في الوقت الحاضر ، ولكن قد يكون من الخطأ الانقاص من قيمة اللوحة المسماة (تتويج شارلمان)، علما أن هذا الرسم قد خضع لعامل الوقت ولعدة اصلاحات . بيد أننا عندما نعير هذه اللوحة بعض الاهتمام ، فاننا نجد أنها مؤلمة باعتبارها أكثر لوحة جريئة في أعمال (رافائيل) وقد أجرى (فريد بيرغ) تحليلا لهذه اللوحة من ناحية الاحكام المعقد للسطح الخارجي والفراغ المضطرب والمكون بشكل جيد وعقلاني.

وفي الواقع . انه لمن الممكن أن يكون التنفيذ الذي

ننسبه الى بيني غير مريح تماما ، ولكن السيطرة على العوامل الضوئية المفاجئة والملازمة لاتقان التركيب تظهر جيدا على ان هناك شيئا ذا قصد .

الى أي حد ينبغي الذهاب ؟ اذ ان بعض اللوحات وحتى المشهورة منها تثير بعض الاشكالات ، وبالتأكيد فان لوحة (جان آراغون) في متحف اللوفر قد رسمها تقريبا يوليوس الروماني ، ربما باستثناء بعض اللمسات التي قام بها الفنان رافائيل .

فقد اعلن رافائيل بنفسه أن الاساس كان من صنع وعمل تلميذه الذي أرسل الى نابولي لرسم صورة الاميرة ، وعلى الاقل . فان اللوحة قد تكون قد أرسلت الى فرانسوا الاول كاحدى أعمال رافائيل الذي كان قد قبل برسمها وتحمل مسؤوليتها ، كما أن لوحة (فورنانينا) الموجودة في قصر (باربيريني) تثير النقاش أكثر ، اذ لم يتردد (موريلي) بالتأكيد أن (رافائيل) الشهير هو من (يوليوس الروماني) وقد رسمت بعد عام (١٥٢٠) ، وكتب قائلا : [ستجدون في هذه اللوحة أن المرأة المتفرطة التي رأيناها (لوحة فيلاتا في قصر بيتي في البندقية) تبدو ليس فقط امرأة كهلة ولكن الفنان قد رسمها بشكل كريه لدرجة أنه قد يعتقد اننا امام امرأة من الطبقة الفقيرة ـ [كما أن رسم الوجه قد تم بطريقة تميز يوليوس الروماني كما نفهمها في عصرنا الحاضر ، وبالمقابل ، فان الجسد والوشاح يعبران عن حنان ونعومة تعود لى (رافائيل) ، وينسب هارت هذا العمل الى (رافائيلليتو ديل كول) . تلميذ رافائيل الغامض ، ولكن كيف يمكننا اعطاء تفسير لوجود اسم المعلم على اسوارة الفتاة ؟ لقد كان لهذه اللوحة ، سواء كانت من عمل يوليوس الروماني أو (رافائيلليتو) او أي فنان آخر ، مكانا في أعمال رافائيل .

وبشكل عام ، يمكننا أن نميز أربعة مراحل أساسية في تحضير اعماله ، الافكار الاولى ، والرسوم التحضيرية ، والاساس ، ثم الرسم الزيتي ، ونجد أثر رافائيل في كل مرحلة ، ولكن فيما بعد الافكار الاولى نجد أن المهارة الفائقة في التنفيذ الذي يجعل من الممكن اشتراك بعض المساعدين على مستوى كبير ، وهذه المهارة تجعل من الصعب التمييز بين الايدي التي عملت في اللوحات ، فبالنسبة للنقاد الجدد ، تنعكس الشخصية من خلال خصائص الاقسام المكتوبة بخط اليد ، ولكن ما نعنيه بفن الرسام يتضمن ذلك أيضا ، وهكذا فان دراسة رافائيل في فترة نضوجه مسدودة دفعة واحدة .

ان انتصار الفن على الشخصية يسمح لرسام « الغرف » بنوع من التسلط الفني ، والاستعمار الحقيقي لمواهب الآخرين ، لدرجة انه اذا كان الامتحان لتقديم واظهار بعض المساعدات ، فانه لا يبقى الا تنفيذ بعض المناظر عائدا لرافائيل ، بل أيضا مذهبا كهذا واعمالا بكاملها .

ويمكننا أن ننتبه عندما نجتاز «الغرف» أننا دخلنا الى (قاعة كوستانتان) ، وبعد موت رافائيل قام تلامذته بتنفيذ ديكور هائل وغير يمكن تحمله وذلك رغم غيظهم وانصرافهم .

وتغطي لوحات كبيرة جدرانا واسعة حيث تجذب الانتباه أدق التفاصيل ، ولا يمكن تبين التركيب لشدة التعقيد والفراغ المملوء بالعنف ، وينتج عن ذلك أماكن واسعة مهتزة تحيطها زخرفات تظاهرية ، ذات واقعية شديدة تؤثر بشكل شديد .

وامام مشهد الثورة المشتدة يفهم ان طغيان الفن على الفنان قد ظهر عند رافائيل . وليست سلطته الشخصية على تلامذته ، والطريق المستقيم الذي كان يفرضه على الاستفادة من المرسم سوى انعكاسا ونتيجة خضوعه الشخصي ، ويبدو ان مشروع رافائيل قبل كل شيء ، ذو طبيعة تركيبية ، ويكمن في الاستكشاف المنهجي لامكانيات الكلاسيكية ، ليس فقط الامكانيات الشكلية ، بل أيضا الرمزية والتعبيرية منها ، وهذا ما كان يعجب فاساري الذي كان يدعوه بالشمولية الشيء الذي يفسر ويبرر جهود الاكاديميين الكبيرة لاعطاء اعمال رافائيل شكلا فنيا في مجموعة قواعد الفن . وهذا السبب جعل لهذه الاعمال مكانا مرموقا كهذا خلال ثلاثة قرون . ولكن هذا ما يقلقنا اذ أننا اعتدنا على المزج بين التعبير الفني وتعبير الفنان .

ومنذ أكثر من قرن . فان الرغبة في عزل شخصية (رافائيل) قد تسببت في العمل الواسع الذي يميل الى الاقرار أين يمكننا اكتشاف يده وتدخله من خلال الآخرين في اللوحات ، وهاتين المرحلتين تشكلان في الواقع مرحلة واحدة الا وهي البحث عن رافايل المستتر ، ولكن هذه العملية لم تصب بالفشل اذ قد يحدث للفنان أن يعبر عن نفسه ، بشكل قوي وخاصة في الرسوم التحضيرية وبشكل عام مرحلة (الافكار الاولى) التي حظيت باهتمام أكبر من الاعمال المنتهية .

ولكن رافائيل الرسام ، شعبي ورسمي باستمرار . وتحدد المتطلبات والمبادىء التركيبية ما يعبر عنه . وتشير تماما الى حدود اعماله .

وهكذا ، فانه من العبث الفصل بين الفنان ورسمه الذي لم يكن سوى توسيعا لاعماله ، وذلك كي نفهم كيف يمكن لاعمال لم يرسمها أن تشكل جزءا من أعماله .

وفي تاريخ الفن ، لا يعبر اسم هذا الفنان عن اسم شخص فقط ، بل يعبر عن مشروع فني لطراز وعالم خاص ومتداخل .

مروان قصّاب باشي

قراءة في ثلاث مراحل

اعداد: الحياة التشكيلية

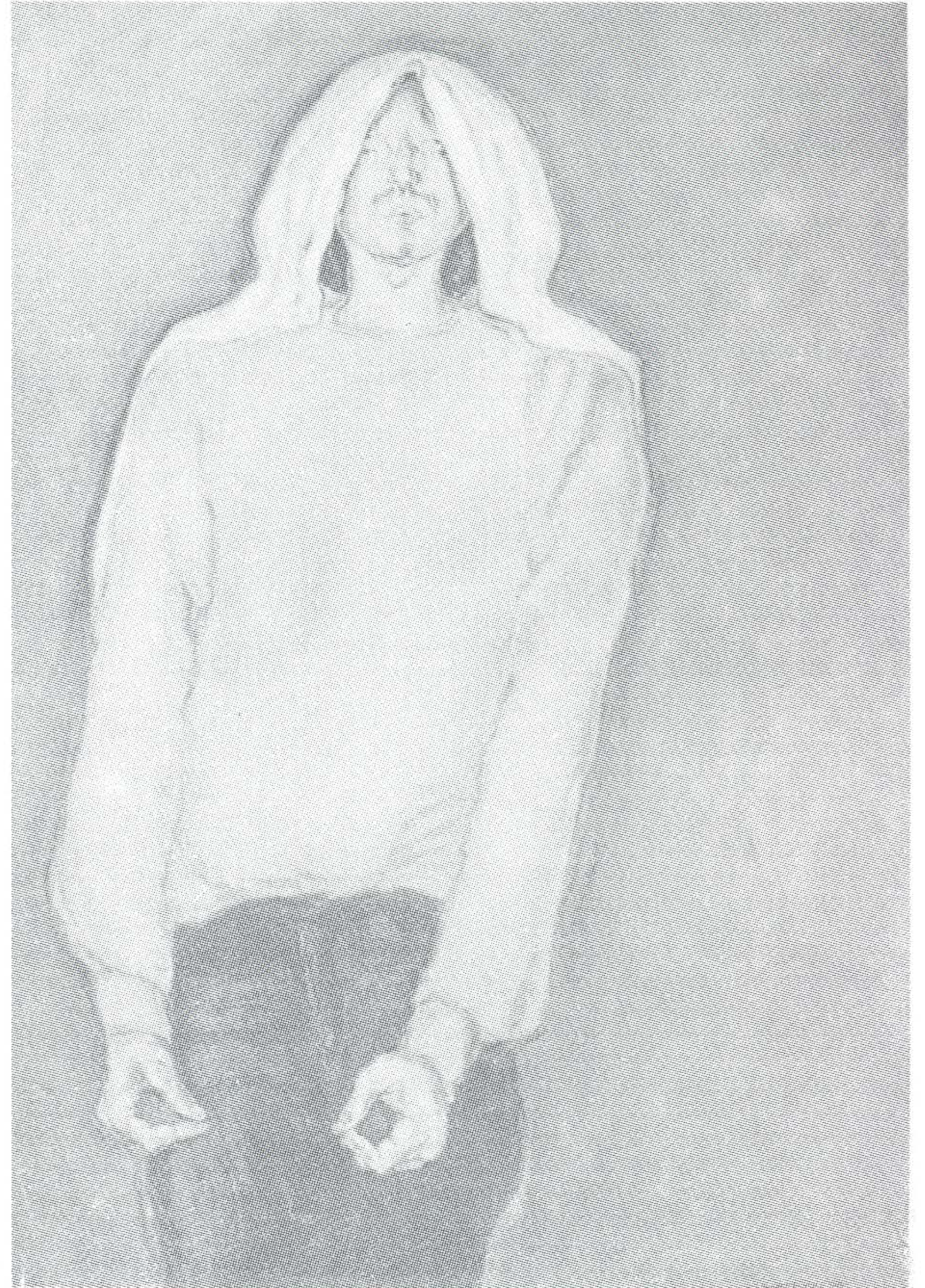
– ١ –

ان محاولة البحث في تجربة الفنان مروان قصاب باشي والاحاطة بالمراحل التي مرت بها هذه التجربة الرائدة ليست قضية سهلة المنال . فنحن حيال تجربة متماسكة المراحل . وبصورة أدق ، كل مرحلة مرتبطة بالمرحلة التي سبقتها بشكل من الاشكال ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر تبدو أعمال هذا الفنان للوهلة الاولى مقروءة جماهيريا ، الا أن الشيء المؤكد ان الوصول الى عمقها الشكلي والتعبيري واستشفاف مختلف القيم الجمالية والتعبيرية والانسانية عملية شاقة ، وتحتاج الى جهود نقدية وثقافة ومعايشة وعين مدربة تشكيليا، وهنا تكمن خصوصية هذه التجربة في مخاطبتها الناس على اختلاف ثقافاتهم ، وفي محاولتنا النقدية المتواضعة القبض على مسار هذه التجربة ، كيف بدأت وتطورت ، وما هي المراحل التي مرت بها ، والى أين وصلت ، وعلى مختلف الصعد ، من التقنية الى المحتوى الانساني مرورا بالجماليات المطروحة وأشكال التعبير المستخدمة والوشائج التراثية والمعاصرة لا ندعي الاحاطة بكل هذه الجوانب والقدرة على ترجمة ابداعات « مروان » التشكيلية ترجمة نقدية وتحليلها ، وهذا شكل من اشكال النقد ، لكنها محاولة ، غامرنا في اقتحامها نتيجة مشاهدتنا ومعايشتنا لمجموعة كبيرة من أعماله التي تمثل مختلف المراحل التي مر بها ، ونتيجة أكثر من حوار شخصي لنا معه ، وليس جديدا أن نقول ، بقدر ما يعايش الناقد ، الفنان والاثر الفني بقدر ما يكون أكثر قدرة على قراءة التجربة الفنية ، وتحليلها وربطها بالواقع ، فهل نبدأ ؟

– ٢ –

تمثل تجربة « مروان » واحدة من التجارب المتميزة لجيل الرواد الثاني في الحركة الفنية في سورية ، الجيل الذي ظهر في الخمسينات بعد الاستقلال وطرح أكثر من اتجاه فني ، ففي العام ١٩٥٦ أقام « مروان » معرضا مشتركا مع الفنانين الراحلين « أدهم ونعيم اسماعيل » ، واتسمت اعماله في تلك المرحلة بطابع تجريبي ، من حيث تداخل اساليب التعبير في العمل الفني الواحد الذي وجدنا فيه ما هو انطباعي في اللون ، وكلاسيكي في التكوين ، وتعبيري في الشكل ، وخاصة الموضوعات التي استخدم فيها العنصر الانساني ، وقد جاء في دليل المعرض المشترك ما يلي : [يميل الفنان الشاب مروان قصاب باشي الى الانطباعية ويسير نحو تحديد معالم طريقه وشخصيته ويؤمن بأصالة الفنون القديمة بما تحويه من صدق في التعبير عن أعماق النفس البشرية] ، وبدأت الوشائج الانطباعية تختفي لتحل محلها القيم التعبيرية ، والتي تطورت فيما بعد

باتجاه ذاتي لا مثيل له ، وهكذا وجد منذ البداية في التعبيرية متنفسا لصياغة المحتوى المرتبط بالارض والانسان ، أو كما قال رفيقه الفنان الراحل نعيم اسماعيل : [كنت منذ أيامك الاولى تميل نحو التعبيرية ، وكانت لديك قدرة خاصة في استخدام مضادات لونية تعتمد التدرجات بين الفواتح والغوامق .] ، وعلى صعيد تقني مارس (مروان) في تلك الفترة (النصف الاول من الخمسينات) عدة تقنيات (تصوير – حفر – نحت) ولعل تمثاله (الجوع) – من مقتنيات المتحف الوطني بدمشق – الذي نال الجائزة الاولى في معرض فناني القطر «معرض الخريف» في العام (١٩٥٦) يعتبر من أعماله التعبيرية المتميزة كشكل للتعبير ومحتوى انساني ، بل يمثل البدايات التعبيرية الاولى للحركة الفنية ، وذلك في مرحلة سادت فيها الصيغ الفنية التسجيلية والانطباعية ، وقد سلك الفنان في ذلك التمثال طريق التحوير والمبالغة في التعبير للوصول الى المحتوى المأساوي محطما مظاهر الواقع الفيزيائي من أجل صياغة الواقع النفسي – ان جاز لنا التعبير . ولا شك في أن اقتحام الفنان لمثل هذا الموضوع ،



وجه شخص من المقاومة .

وبتلك الصيغة الفنية في تلك المرحلة يمثل ثورة في شكل التعبير والمضمون ، اذا قارنا ذلك بما طرح من مضامين وصيغ جمالية ، ومثل هذا التوجه يكشف لنا عن الخلفية الاجتماعية التي يتمتع بها ، والموقف الانساني الذي ينطلق منه ، وفي نهاية العام ١٩٥٦ غادر دمشق الى برلين الغربية لمتابعة الدراسة ، وليبدأ مرحلة فنية جديدة ليست بمعزل عن بداياته وليعيش معاناة الغربة .

– ٣ –

ان الحديث عن تلك المرحلة « الستينات » التي شهدت دراسته وتخرجه من المدرسة العليا للفنون الجميلة في برلين « اجازة في التصوير » لعام (١٩٦٢) ، ومعالجته الفنية للشخوص « رجال – نساء » ، سيظل قاصرا اذا تم بمعزل عن معاناته ، والواقع الجديد الذي عاش معه مواجهة حادة ، لذلك كله لا يمكن تناول أعمال تلك المرحلة بالتحليل . والنقد دون ربطها بالواقع فماذا عن تلك التجربة « مرحلة الشخوص » التي شهدت بداية انتصار « مروان » الفني في غربته ؟

لقد أخذت التعبيرية في هذه المرحلة شكلا متميزا من حيث صياغة الاشخاص ، والاعتماد على التحوير والمبالغة في تصوير الكتل الانسانية ، والتركيز على الحركة ، حركة الجسم ، وحركة الايدي ، وتعابير الوجوه ، على خلفية لا تشير الى مكان محدد ، أو زمان معين ، لم لا إنه أشار الى هوية الشخوص عبر الملابس ، ورغم المحاكمات العقلانية للعمل الفني ومعالجة مجموعة من الدراسات الخطية لكل لوحة ، فان السمة المتميزة كانجاز تشكيلي تكمن في تلك العفوية التي نراها تسكن الانسان عبر اللمسات اللونية المتنوعة القيم والدلالات « حار – بارد – شفاف – كثيف .. الخ » ، والتي تعطي للعمل الحيوية والحرارة ، حيوية البناء وحرارة الانفعالات ودفق العواطف ، فمروان الذي يعالج الخط « الرسم » معالجة واعية ، عقلانية ، يترك الفنان لعواطفه التي تتدفق عبر اللون بشيء من التلقائية المشذبة ، وهكذا نحس ان العجينة اللونية تتشكل من ذاته « مخزونة البصري واللوني » ، وبالتالي ترتبط عن طريق غير مباشر بغربته وحنينه للوطن وذكرياته ، وقد تطور هذا الجانب الذاتي « الغربة » ليلامس الانسان المعاصر الذي يعيش معاناة مجتمع الاغتراب والاستلاب في مجتمع الاستهلاك ، ووصل في هذه الاعمال الى مرحلة أعتبر فيها « الاغتراب » محور مضامينه ، ومع ولادة الثورة الفلسطينية عالج « مروان » عدة موضوعات ، استوحاها من بطولات المقاتلين وتضحياتهم ، وضمن أسلوبه التعبيري المتميز

في تلك المرحلة مع التأكيد على البطولي والخارق عبر المبالغة في تصوير العناصر الانسانية التي ظهرت في اللا حات كشخوص اسطورية لها مايعادلها من مضامين و مية .

واذا قمنا بدراسة القيم التحويرية في العناصر الانسانية المرسومة فسنصل الى حقيقة ، ان التحوير الذي مارسه الفنان في صياغة الشخوص ظل بعيدا عن التشويه ، أو لنقل البشاعة ، وذلك على خلاف العديد من الفنانين التعبيريين الذين وصلوا في معالجاتهم التحويرية الى التشويه الذي يصدم بصريا ، والبشاعة التي تنفر المتلقي وتقطع الصلة بينه وبين الفنان .

— ٤ —

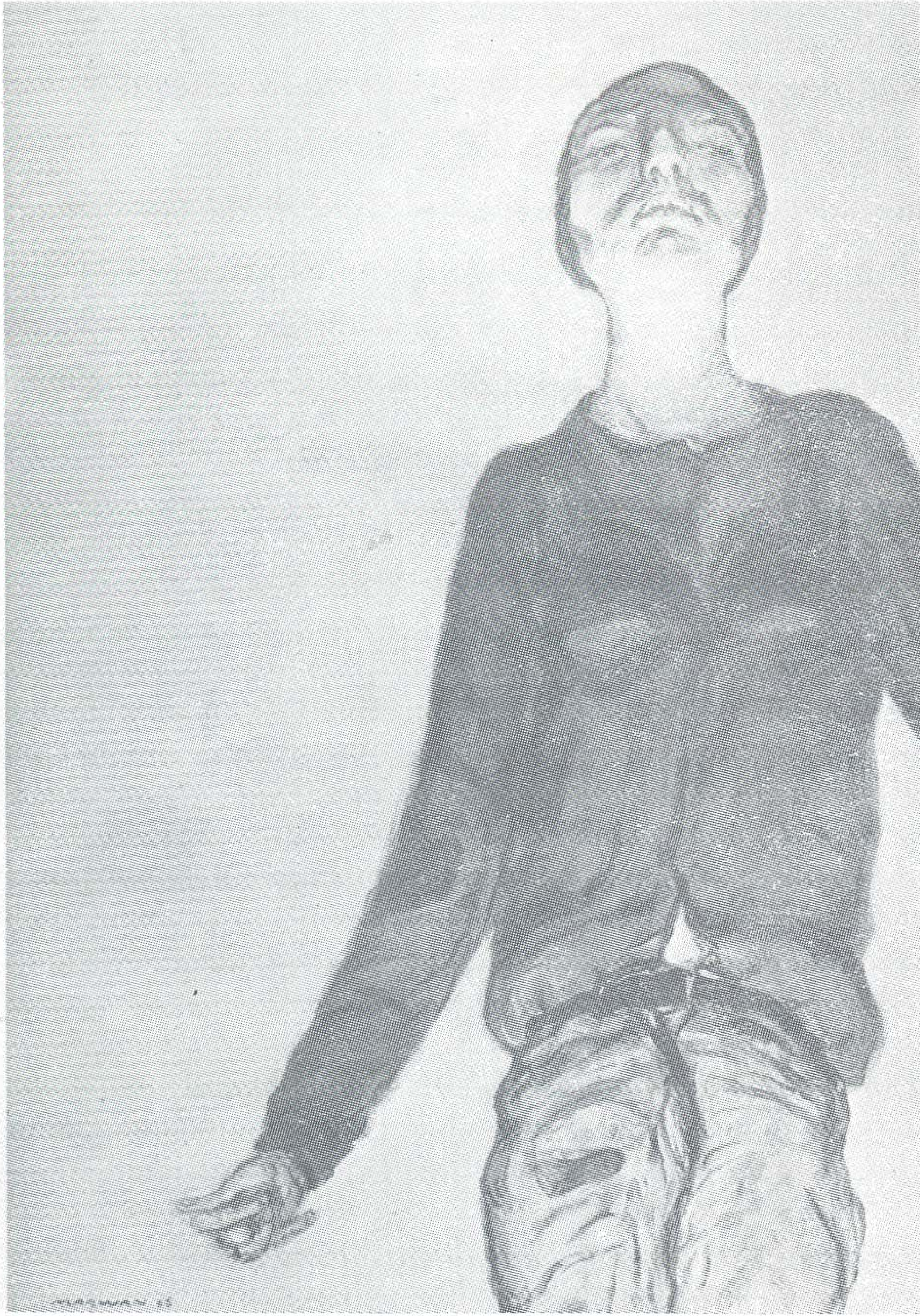
في نهاية الستينات وحتى فترة متأخرة من السبعينات ، انتقل « مروان » الى مرحلة أخرى ، مرتبطة كصيغة للتعبير بمرحلة « الشخوص » ، لا بالعناصر الجديدة المستخدمة استخدامات متنوعة المضامين ، وقد تمحورت اعمال هذه المرحلة حول « الوجه » وبصورة ادق « الراس » الذي عالجه بكثير من الغنى النفسي الداخلي والتعبيري وبكثير من الثراء اللوني والشكلي .

في البداية طرح عبر « الراس » نفس المضامين السابقة « الغرابة ـ المأساة ـ عذابات الانسان المعاصر » بحيث تقرأ في تعابير الوجه المعاناة الانسانية ، ثم تطورت هذه التجربة كشكل للتعبير وكمحتوى انساني ، لكن كيف ؟

لقد عمل « مروان » على تقديم الرؤوس المضغوطة البيضاوية والتي تحولت تدريجيا الى طبيعة ، الى حياة ، اشجار وسهول وهضاب وينابيع ومنازل ، الى حياة ، هي الوطن بشكل من الاشكال ، واذا تأملنا هذه الاعمال فسنجد ان التكوين المعتمد لبناء الاشكال « الرؤوس » ، هو تكوين الطبيعة « المنظر الخلوي » ، الارض والاشجار والزهور والجبال والوديان والسماء والشمس ، بل تبدو لنا كتلة الراس ـ احيانا ـ وهي تتحول شيئا فشيئا الى مساحة ارض ، بحيث اننا لا نحس بثقل الكتلة بقدر ما نحس برحابة واتساع المساحة ، التي تمتد الى اليمين واليسار عبر تكوين هرمي منفتح الجانبين ، وقد حملت هذه اللوحات هيئة الوجه « وجه مروان » من عيون وانف وفم وجبين وشعر .. الخ ، الا ان الكتل والمساحات تحولت الى بقع متداخلة ببعضها البعض لا نراها الا في تضاريس الارض ، وهذا يعني انه يصور طبيعته الوطن على هيئة راس ، لكن هل تقف المعالجة الجديدة ، عند حدود اسقاط تضاريس الارض « ارض الوطن » على الوجه ، بالتاكيد لا ، لان « مروان » عبر هذه المعالجة الخاصة كشف عن انفعالاته وعواطفه

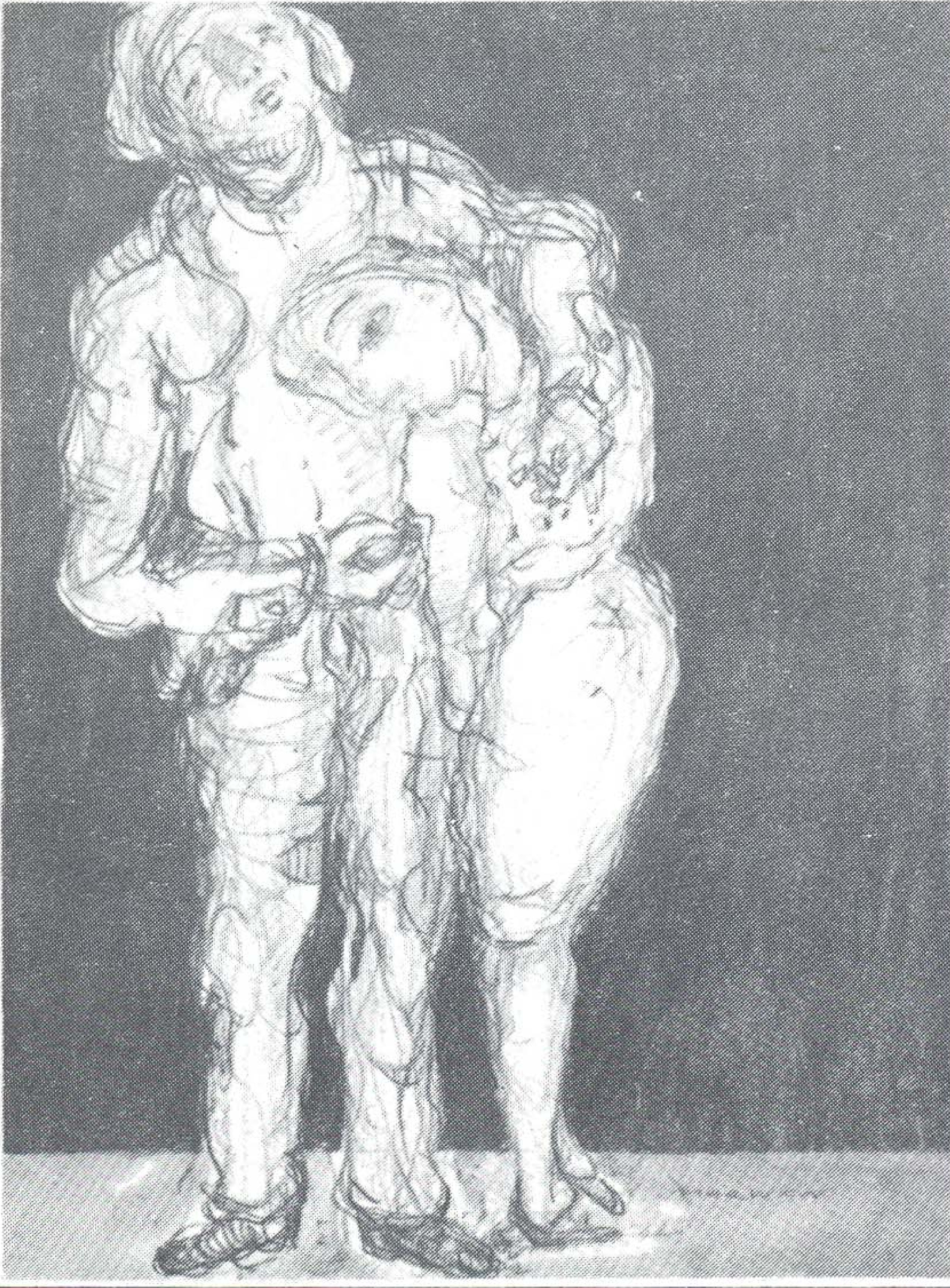


وجه سيدة



وجه شخص من المقاومة .

واحاسيسه وحنينه وغربته وعشقه بحيث اصبح « الراس » حالة انسانية ، واحيانا جملة من الحالات المتداخلة والمتبدلة بتبدل الانفعالات خلال الانجاز ، ففي احدى اللوحات ينتصب الراس كشموخ الجبل الذي يشرف على السهل برقة وعذوبة ، بحنين ، وكل هذه الحالات تعكس لنا معاناة « مروان » في غربته





وحنينه الدفين للوطن ، وفي لوحة أخرى نجد ذروة العواطف والانفعالات متمثلة بتوتر حركة الفرشاة على السطح الابيض ، التوتر الذي نراه في اللمسات اللونية المتنوعة الشدة والكثافة والمشبعة بالضوء ، الضوء الذي يأتي من الخارج ـ تارة ـ ويشع من جغرافية الراس « الارض » ـ تارة أخرى ، عبر مجموعة لونية حارة كحرارة تراب الوطن وحجارته ، وموشحة ببقايا من لون بارد يختنق تحت ضغط الرغبة ، لكنه لا يصل الى العتمة .

ان هذه الرؤوس تمثل أخيرا النزوع التلقائي الاصيل لامتلاك الحلم والطفولة، والذكريات، والارض، والوطن ، وفقا لقواعد عقلانية في تكويناتها ، عفوية في تفصيلاتها ، انها التجسيد الحي لحالات انسانية تمتزج فيها المأساة بالحلم والفرح والرغبة والحنين ، وعبر هذه الرؤوس أيضا تتكشف لنا علاقة «مروان» بالتراث ...

ـ ٥ ـ

في السنوات الاخيرة وبعد أن وصل « مروان » في معالجة « الرأس » الى تحقيق ما أراده من مضامين وقيم تشكيلية ، وبعد أن أخذت هذه التجربة مداها التعبيري العميق ، وعبر أكثر من تقنية « حفر ـ تصوير بالالوان المائية ـ تصوير بالالوان الزيتية » ، انتقل « مروان » الى استخدام عناصر الطبيعة الصامتة ، استخداما جديدا ، وعاش في هذه التجربة اشكالية مرحلة « الرأس » من حيث تحطيم الشكل الفيزيائي للعنصر الواقعي وعدم حصر المتلقي في « الادب » ، وتلك قضية ليست سهلة المنال ، ذلك انها تحتاج الى معالجات دائمة وقدرة كبيرة من حيث التعبير عن أعقد المضامين بأكثر الاشياء بساطة وعادية ، تماما كما فعل « فان غوغ » حين صور الحذاء والكرسي والسروة ، او لنقل عكس آلامه وعذاباته عبر عناصر عادية في الواقع ، لكنها ليست كذلك في العمل الفني « الخلق الجديد للواقع » ، وكما كان « مروان » مبدعا في مرحلة « الرأس » واستطاع ان يصل الى الناس ويطرح مختلف المضامين عبر « المنظر الراسي » الراس الذي تحول الى تضاريس ، الى وطن استطاع ـ ايضا ـ ان يضعنا في عالمه الجديد الذي يصعب لغير المتذوق أن يصل محتواه ، وهذا ما اصاب البعض حين لم يروا من هذا العالم ماهو ابعد من عناصر الطبيعة الصامتة ، ومع ذلك وجد الكثير من الفنانين والنقاد في هذه التجربة ما يشكل استمرارا لمضامين مرحلة « الرأس » ، فالاشياء قد عجنت بعجينة انسانية اعطتها حياة جديدة ، من حيث عمق التعبير واسقاط الواقع النفسي على هذه العناصر ، وهكذا اصبحنا نقرا في المعالجة الابداعية لهذه العناصر ، ما قرأناه في اعمال « الرأس » من مضامين تدور حول الغربة والحنين الى الطفولة ، والوطن ، والتغني بالحي الشعبي ، وبالارض ، والتراث ، ووجدنا ايضا عذابات الانسان المعاصر عن طريق غير مباشر بعيدا عن الدلالة الادبية وعبر لغة التصوير ، لغة الخط واللون ، فتحية لمروان الفنان والانسان الذي حقق في انتصاره الفني انتصارا لحركتنا الفنية .

(خ . ص)

الحياة التشكيلية في حوار مع مروان قصاب باشي

اجرى الحوار: خليل صفية

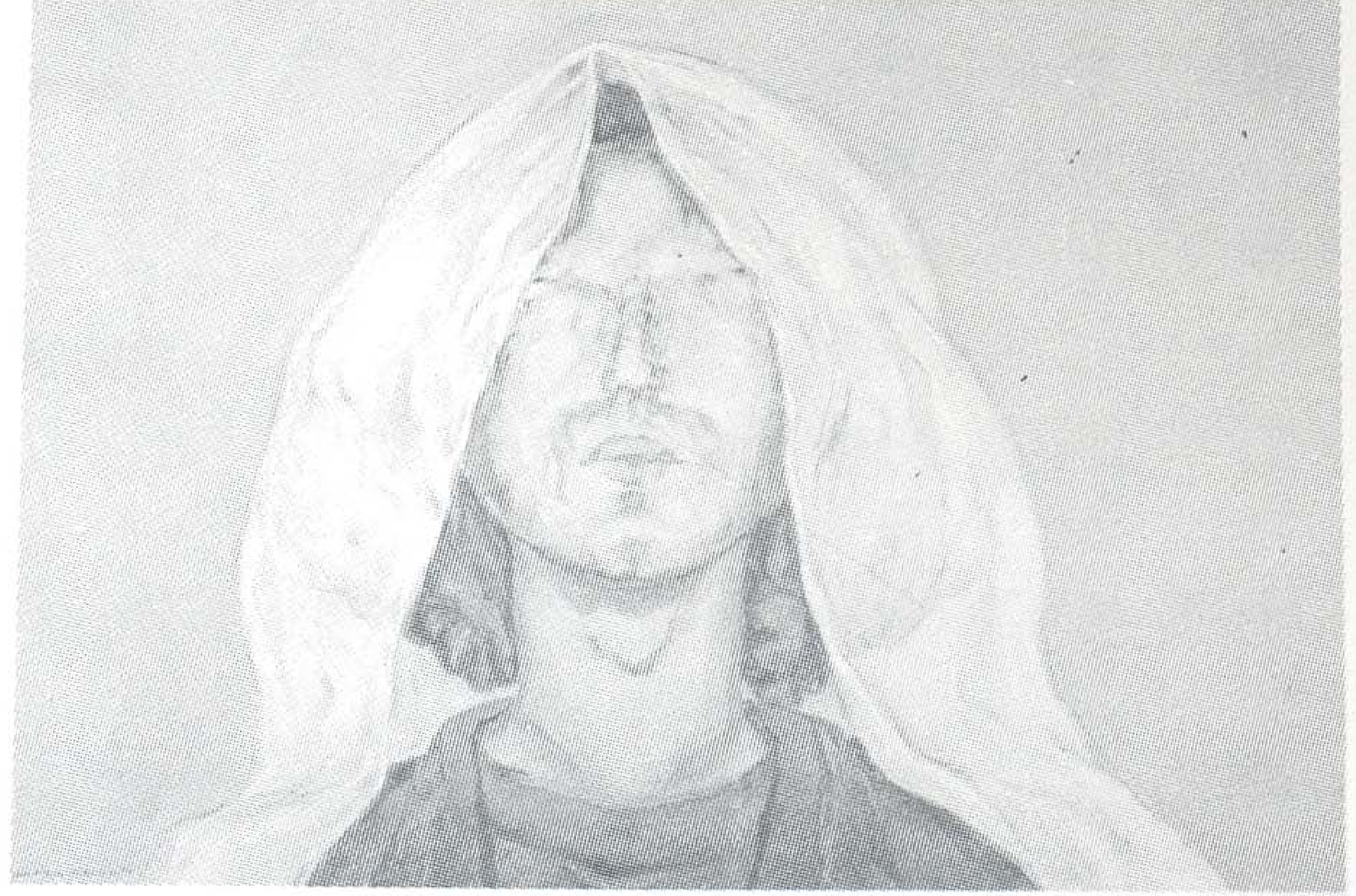
يندر أن تجد فنانا يتحدث بالبساطة التي يرسم بها، وبالعفوية التي ينجز من خلالها، فهو يدخلك الى اعماقه، كما يدخلك الى لوحاته، عالمه الخاص، الاصيل الذي تشكل نتيجة تجارب طويلة، وموقف متطور يربطه بالناس والوطن بمحبة، حتى في أحلك الظروف التي مر بها في غربته والانتصارات التي حققها، ولعلنا استطعنا في هذا الحوار ان نصل الى شيء من ذاته، تجربته، همومه، ابداعاته، المراحل الفنية التي صورها عبر الكلمات بعفوية وتلقائية.

● في عام ١٩٥٦ وهو العام الذي سافرت في نهايته الى المانيا قيل «مروان قصاب باشي فنان تائه، قلق مضطرب» وفي مطلع السبعينات قال النقاد: «صور مروان هي الانسان في صمته ورفضه وغربته» فماذا عن مسار تطور تجربتك الفنية؟

ـ فترة عام ١٩٥٧ أعتبرها نقطة تحول من الرؤية البصرية الى الرؤية الداخلية ـ ان صح التعبير ـ، بدأت التأثيرات تأتي من الاشياء الشعبية، وكانت بداية تقليدية، حيث مارست الانطباعية التي كانت سائدة في سورية في الخمسينات. القلق بدأ بشكل شاب صغير ذهب لمجتمع متطور في الفن، ولم يكن هناك حماية، خلفية، فبدأت بالزخرفة العربية كحماية، بالتراث العربي التشكيلي كخلفية أصيلة وكنت ارغب في المعرفة وأراقب التيارات التشكيلية الغربية. وفي بداية كل عام يكون البكاء بين الفرح والحنين، يعود بي لطفولتي، للحي الشعبي .. واستمرت عملية المراقبة والبحث حتى عام ١٩٦٢، وفي هذه الفترة شعرت بسيولة اللون والشكل ... الظواهر الخارجية في المانيا لم تعد عائقا لانني اصبحت انطلق من داخلي .. من حنيني للوطن .. من تراثي.. وعاد الانسان المحور الاول للتجربة، الانسان في الحالات المتضادة، الانسان بين الفرح والحزن، بين السكون والحركة، بين الموت والحياة، وهذه الحالات مازلت أؤكد عليها الى الآن، كانت الظروف صعبة، ومعظم لوحاتي رسمتها في الليل، وفي النهار أعمل في مصنع.. كنت أمام تحد، كيف تعيش وترسم دون بهرجة، وكان امتحانا قاسيا ... الاغتراب اصبح محتوى عملي الفني.

● قلت بأنك وجدت في التراث الفني العربي الخلفية التي حمتك من امكانية الاستلاب التشكيلي الغربي، فكيف تطورت علاقتك بالتراث؟

ـ في السنوات الاولى من اقامتي في المانيا استيقظ التراث من اعماقي كرد فعل طبيعي، وكنتيجة الشعور بالخوف من الانجراف وراء التيارات الفنية الغربية،



وجه رقم « ١٧٨ »



وجه رقم (١٥١)

لكن الشيء الهام هو ضرورة ان يعتمد الفنان على تراث قومي موجود ، اما تشكل ثقافي مباشر ، او بشكل عفوي ، فالتراث موجود فينا ، والقيم التشكيلية والتعبيرية تتقرر غالبا في وقت لاحق ، فأنت لاتستطيع أن تقرر مسبقا ما تفعل !؟ هناك علاقة شكلية يصعب ـ الآن ـ بحثها ، مثلا : في الشكل هناك علاقة حميمة بين طبيعة الخط في لوحاتي ، وبين الخط العربي الى جانب التحديد الشكلي لموضوع اللوحة وتظهر هذه السمات بصورة طبيعية في لوحاتي ، وبعيدا عن التمحيص الثقافي المسبق ،وأي متتبع للعلاقات الشكلية في لوحاتي تتضح له خصوصية العلاقات العربية الموروثة بالخط والعمارة ، ويمكن ملاحظة ذلك في التاليف والبناء من حيث الاستدارة ، الاقواس ، وحركة الخطوط الانسانية ، وهي خصائص لا تراها في الفن الاوربي لذلك كله قال نقاد الغرب هناك مصدر اساسي لهذه الخصائص وهو مصدر غير أوربي ، انه يكمن في التراث العربي !

● كيف تتكشف لنا هذه الخصائص التراثية في تجربة الوجوه أو مرحلة « الرأس » كما احببت ان تسميها ؟

ـ هنا نأتي الى مسألة التكرار ، لقد امضيت سبع سنوات وانا ارسم الوجوه واعطيت لهذه الوجوه القيم الفنية والتعبيرية والنفسية ، ويندر أن تجد فنانا يستمر في معالجة موضوع ما لسنوات طويلة ، وان استمرفي معالجة هذا الموضوع،فلهذه الاستمرارية صلة غير مباشرة بالتراث العربي ، حيث نراها في الزخرفة العربية ، وفي حركتها اللامتناهية وكذلك في الخط اللانهائي ، كما نراها في الموسيقى العربية القديمة ، اما التأكيد على نفس الموضوع « الرأس » في تجربتي فعملية التكرار هي من أجل مضامين معينة، الشخص يتكرر في حالات متنوعة ، فيها قيم التصوير وفيها المضامين الانسانية ، ولا أريد ان احدثك عن هذه المضامين ، حتى لا احصر المتلقي بالمعنى الادبي، فالعمل الفني ليس قصة ادبية ، مرحلة « الرأس » بدأت في عام (١٩٧٠) وقد أوقفتها في عام (١٩٧٨) ، وانا رسام مراحل وأؤكد على ذلك ، وثمة مواضيع اخرى في ذهني لكن أتركها حتى استهلك الموضوع .. الذي اعالجه لسنوات طويلة وعبر عشرات الاعمال .

● سبق أن قلت : « ربما في لوحاتي بعض الشطحات الصوفية ... رغم واقعيتها ، ولعل بها شيء من سحر بيوتنا العربية ، شيء جاءني على أية حال من وطني » ونحن نراك تتطور ـ تعبيريا ـ ، نرى ما العلاقة بين « التعبيرية » و « السحر » الذي اشرت اليه ؟

ـ أعتقد ان بعض ما قلته صحيح ، لكنني أستعيض الان عن البيوت العربية بالتراث العربي والاسلامي الذي اعتبره عربيا ، وتعبيريتي هي تعبيرية خاصة ، ليست أوربية ، وانما لها علاقة بالوطن ،بنمط تفكير العربي ، وعلاقته بالعالم الخارجي ، العلاقة الحسية التي تحدد موقع تجربتي من العالم .

● على الرغم من تأكيدات على مأساة الانسان ، وقلقه ، وغربته ، وحزنه وأله ... الا انك تتنفس الفرح .. لماذا ؟

ـ انه الامل .. الصفة الاساسية في الحياة ، وبدونه تنعدم الحياة وهناك أيضا الصيرورة ثم « الحضورية » الى جانب فكرة الزمن واستيعابه ، اي ان المقررات التي تأخذ شكلا في زمن ما أو في لحظة ما هي المقاييس الحياتية ـ مثلا ـ قد يستغرق انجاز لوحة أكثر من عام ، فاللوحة ليست وليدة نزوة عابرة بقدر ما هي محاولة لتكثيف أشياء لهاصفة الاستمرارية والحضور الدائم .

● هذا يقودنا الى صناعة اللوحة ـ ابداعيا ـ ،

« مروان » كيف يفكر بالعمل الفني ، كيف يمارسه كانجاز ، وما هي اللحظات الحرجة في الابداع ، أو لنقل هل تحدثنا عن حياة اللوحة ـ ان صح التعبير ؟

ـ أنا لا أرسم قبل أن أعيش الموضوع ، هناك نوع من الحسية في لوحاتي ، وأنا أعطيها خلال الانجاز للقيم الذاتية ، بمعنى اخر اخرجها من مفهومها الواقعي الفيزيائي وأحققها كحياة جديدة حسية ، نفسية ، وهناك جانب تأملي في أعمالي وفي اللحظة التي تستوعب فيها الشيء يختفي لينقلك الى شيء آخر جديد وباستمرار ، واختياري للموضوع يأتي بعد معاناة طويلة وعملية ربط بالواقع ، أحيانا أستمر في معالجة اللوحة الواحدة مدة طويلة ، أما المشكلة الابداعية التي تعترضني فهي مشكلة أن تعطي لوحة التصوير القيم التصويرية لا الادبية ، فالمصور يجب أن يتعمد على الاصول الفنية للتصوير ، ولا يخلط بين مفاهيم التصوير ومفاهيم الادب ، وعملية تحقيق ذلك لا تأتي الا بالممارسة الجادة والاستمرارية في المعالجة .

● ماذا عن هذه المشكلة بالتحديد كما مارستها وعشتها ؟

ـ اللوحة عندي تبدأ برؤية حلمية ورؤية واقعية في آن واحد ، انه الصراع بين الحلم والواقع ، والصراع يكون من أجل الوصول عبر الرسم الى تصوير العلاقة غير الملموسة أدبيا بين الحلم والواقع ، وهو الشكل الجديد الذي لا يقود الى المباشرة ، معنى ذلك أن تتبدل اللوحة وتتغير خلال المعالجة الابداعية ، الصورة الاولية تخفي خلفها عشرات الصور ، اللوحة كيف ستكون ، طولانية أم عرضانية ، وهكذا أعالجها باستمرار ، أبدل أضيف ، أحذف ، أعالج من جديد .. وبصورة أكثر دقة اعيش اللوحة بكل مراحلها ، من الصورة الحلمية الاولى الى اللمسات الاخيرة كانجاز الرسام يجب أن يعيش لوحته ، لكن لا بد أن أقول لك ، بأن هذه التبدلات خلال الانجاز انما تعني شيئا هاما ، وهو أن الفنان لا يمكن أن يعيش بشكل مسبق اللوحة ، واذا عاشها مسبقا فلا ضرورة لرسمها ، أنا لا أقرر مسبقا اللوحة أو المرحلة ، وهذا ينسحب على مرحلة « الشخوص » والتي تحولت الى مرحلة « الرؤوس » في السبعينات ، ومعالجة الرأس بحجوم كبيرة ثم مرحلة « الطبيعة الصامتة » ، ما أفعله الان « معالجة الطبيعة الصامتة » لم أقرر مسبقا .

● الا ترى معي بأنك في مرحلتك الحالية « الطبيعة الصامتة » ، قد أعطيت لهذه الطبيعة ، الحياة والمضامين التي أعطيتها للوجوه ؟



وجه شخصي

ـ هذا صحيح فقد استبدلت عنصر الوجه بعناصر الطبيعة الصامتة وقد بدأ ذلك منذ العام ١٩٨١ ، الا ان هذه التجربة لم تصل الى مداها ، لم أستهلكها بعد كما في مرحلة « الرؤوس » ، ومازلت أعمل وأخشى ألا تصل هذه المضامين الى البعض ، الا أنني استطيع ان أؤكد أن علاقتي مع الطبيعة الصامتة « طاولة ـ تفاحة ـ الخ » ، علاقة حياتية ، هي عناصر تعيش معي ، وقد أعطيتها بعدها الانساني لا مظهرها الخارجي الا أن المشكلة كما قلت لك سابقا تكمن في محاولة المتلقي التعامل مع التصوير بمفهوم الادب ، وبالنسبة لمعالجتي الجديدة أراها عملية تصعيد ، فكرة الاغتراب نفسها كانت وماتزال عبر مختلف المراحل محتوى عملي .

● أخيرا لماذا تصور ملامح وجهك في الرؤوس التي ترسمها ؟

ـ ليس هناك من فوارق بين ما يختاره الرسام كموضوع لعمله ، تفاحة أو وجه أو كأس أو منظر ، وقد كان إنتقالي من الشخص الكامن في اللوحة الى الوجه الذي يرسم بعضه في سطح « ٦ أمتار مربعة » انتقالا عضويا تدريجيا ، واخذ الوجه الشكل الترابي الحسي الذي هو بصورة اخرى دلالة على الالتصاق الواضح بالارض والوطن وقد اصبح هذا الوجه المنفذ الكبير الذي استطعت به مع الوقت التعبير دون السقوط في الدلالات الادبية .

اختياري لوجهي كان لتوضيح الفكرة وابعاد المشاهد عن البحث عن شخصية معينة في الوجه ، بل لتأكيد شمولية الشكل الانساني ، ثم اصبح هذا الوجه « منظرا وجهيا » لتضاريس الوطن ـ ان صح التعبير .

مدخل إلى تاريخ الفن

ترجمة: رضا حسحس
عن كتاب الفن عبر العصور

ان الهدف من دراسة (تاريخ الفن) هو الادراك الواعي للفن والتمتع به ، مهما اختلفت أمكنتهوأزمنته ، واليد التي صنعته ، وان مصطلحا [تاريخ] و [فن] ، في أغلب الاحيـان لا يتجاوزان العالـم الاكاديمي ، ويميل الناس الى التفكر بالتاريخ على أنه [سجل] و [تفسير] للاحداث الانسانية الزائلـة ، السياسـي منها خاصة ، وبالفن على أنه شيء ماثل أمـام العين يمكن لمسه ... الشيء الذي لا ينطبق على الاحـداث الانسانية الزائلة التي تصنع التاريخ ، وفي الواقع ان العمل الفني المرئي والملموس هو نوع من (الحـدث المتواصل) قد صنع في زمان ومكان معينين ، ومن قبل أشخاص معينين ، رغم أننا لا نعرف دوما ، وبالدقة ، متى وأين ومن الذي صنعه ، انه نتاج الماضي ، ولكنـه يواصل البقاء في الحاضر مجتازامسافات الماضي الطويلة فشارلمان ، الذي مات منذ الاف السنين ، لازالـت كنيسته قائمة في [آخن] .

اسس تاريخ الفن

ان الزمن الذي صنع فيه العمل الفني له صـلة كلية بالطريقة التي يبدو فيها ، أي (بالاسلوب) الذي صنع فيه ، وبمعنى اخر ، ان اسلوب عمل فني ما ، هو وظيفة (الفترة التاريخية) التي صنعته ، وتبـدأ عملية كتابة (تاريخ الفن) عندما نبدأ بتصنيف أعمال العمارة والنحت والتصوير في مجموعـات اسلوبية ، تعتمد على ما فيها من تشابه ، و (فرضية) أن الاعمال الفنية المصنوعة في زمان واحد ، ومكان واحد تحمـل بالطبع ملامح أسلوبية مشتركـة ، هـي (فرضيـة) أساسية ، وكل علم تاريخي يفترض أن الاحداثتستمد خصائصها من الزمن الذي حدثت فيه ، وربما مـن رجاله العظام الذين هم أنفسهم نتاج الفترة الزمنية ، وبالتالي يمكننا الكلام عن العصر البركلي وعصر العقل ، ولمعرفة معنى العمل الفني ، ولمعرفته كما هو وعليـه يتطلب منا معرفة الزمن الذي وجد فيه ، وهنا يتبادر الى ذهننا الاسئلة التالية :

ـ ألا يكفي العمل الفني كونه لا يزال قائما ، أمامنا، مستمرا عبر الازمنة الماضية ، وبفضل هذهالاستمرارية ألا يعني ذلك أن العمل الفني مستقلا بالزمن ؟ أليس بامكان العمل الفني مخاطبة البشر في كل الازمنـة ، طالما ... هو مستمر في الوجود !؟ . ان كلمة (يخاطب) هي مفتاح الجواب على ذلك ، وقد يتكلم العمل الفني حقا ، ولكن ما هي اللغة التي يتكلمها .. وماذا يقـول لنا ! ؟ يمكن للفن أن يتجاوز كونه شكلا من أشـكال التواصل ولكنه بالتأكيد هو واحد منها . وان وظيفة (تاريخ الفن) أن يتعلم لغاتعصوره المختلفة ،المتجسدة

في الآثار الباقيات، وبامكاننا الافتراض بأن فناني كل عصر، قد عبروا في أعمالهم عن معنى ما، يكون واضحا لهم وللاخرين، وباستطاعة الانسان استخلاص هذا المعنى عن طريق وضع عمل فني معين في علاقته مع أعمال فنية اخرى، من نفس الفترة الزمنية، ومن الاعمال المصنفة على هذا النحو ضمن مجموعات، ويمكن استخلاص مجموعة من المعاني والاشكال في نفس الوقت، وبذلك نكون قد حددنا الاسلوب الخاص بهذه الاعمال ضمن مجموعات الاعمال الفنية المرتبة وفقا لتسلسلها الزمني، والتي تحمل ملامح اسلوبية مشتركة، ونجد أن الاعمال الفنية الاولى والاخيرة، قد تحمل اختلافات أسلوبية ايضا، وهنا يلجأ مؤرخو الفن الى اعتبار هذه الظاهرة، تعكس نوعا من الارتقاء بالاسلوب يطلقون عليه اسم [التطور].

وقبل أن يكون بامكاننا أن نستخلص تطورا أسلوبيا ما في الاعمال الفنية، من الضروري التأكد من أن سياق الترتيب الزمني الموضوعة فيه صحيحا، وأن كل أثر فني قد تم وضعه في تاريخه الصحيح، ودون ذلك تغدو عملية ترتيب التاريخ الفني، ووضوحه عملية مستحيلة، ومن اجل هذا فان [عملية الترتيب الزمني] ميزان القياس الزمن التاريخي، هي أداة أساسية وبدونها لا يمكن كتابة تاريخ (الاسلوب)، بل تغدو مجرد ركام مشوش من الآثار، يتعذر تصنيفها في مجموعات، ويستحيل وضعها ضمن أي سياق من التغير.

وتعكس قائمة محتويات هذا البحث، ما هو أساسي من السلاسل الزمنية، وما هو فرعي، موضوعة في نظام (ترتيب زمني) ومتضمنة في السياق التاريخي الذي يشمل سياق الاساليب الفنية. وقبل حلول القرن الثامن عشر لم يكن (تاريخ الفن) فعليا، سوى تقرير غير مترابط عن حياة الفنانين وأعمالهم، أما الآن فاننا ننظر اليه كسجل للتغيرات الديناميـة للاساليب، داخل سياق الزمن وسجل لمعلمي الفن الكبار ؟

ورغم أن المرأ قد يتكلم عن التغير في تاريخ الفن، فان الاعمال الفنية نفسها لا تتغير، بل هي تقاوم ما تتعرض له من عوامل البلى والتلف، ولكن الحقيقة هي أن الاعمال الفنية تبدو من فترة لاخرى ... مختلفة، ويقودنا هذا الى الاستنتاج بأن هناك شيئا ما ... يتغير، وهذا الشيء الذي يتغير لا يمكن أن يكون سوى وجهات النظر في علاقتها مع معنى الحياة ومعنى الفن، لان علم التاريخ الحديث قد تأثر بقدر كبير بفلسفات التغير والتطور الحديثة، ولمعطيات العلوم البيولوجية، ومحتوم على تاريخنا الفني الحديث، أن يستعير حسا من الاستمرارية، يسهل عليه تفسير التغييرات الفنية التاريخية.



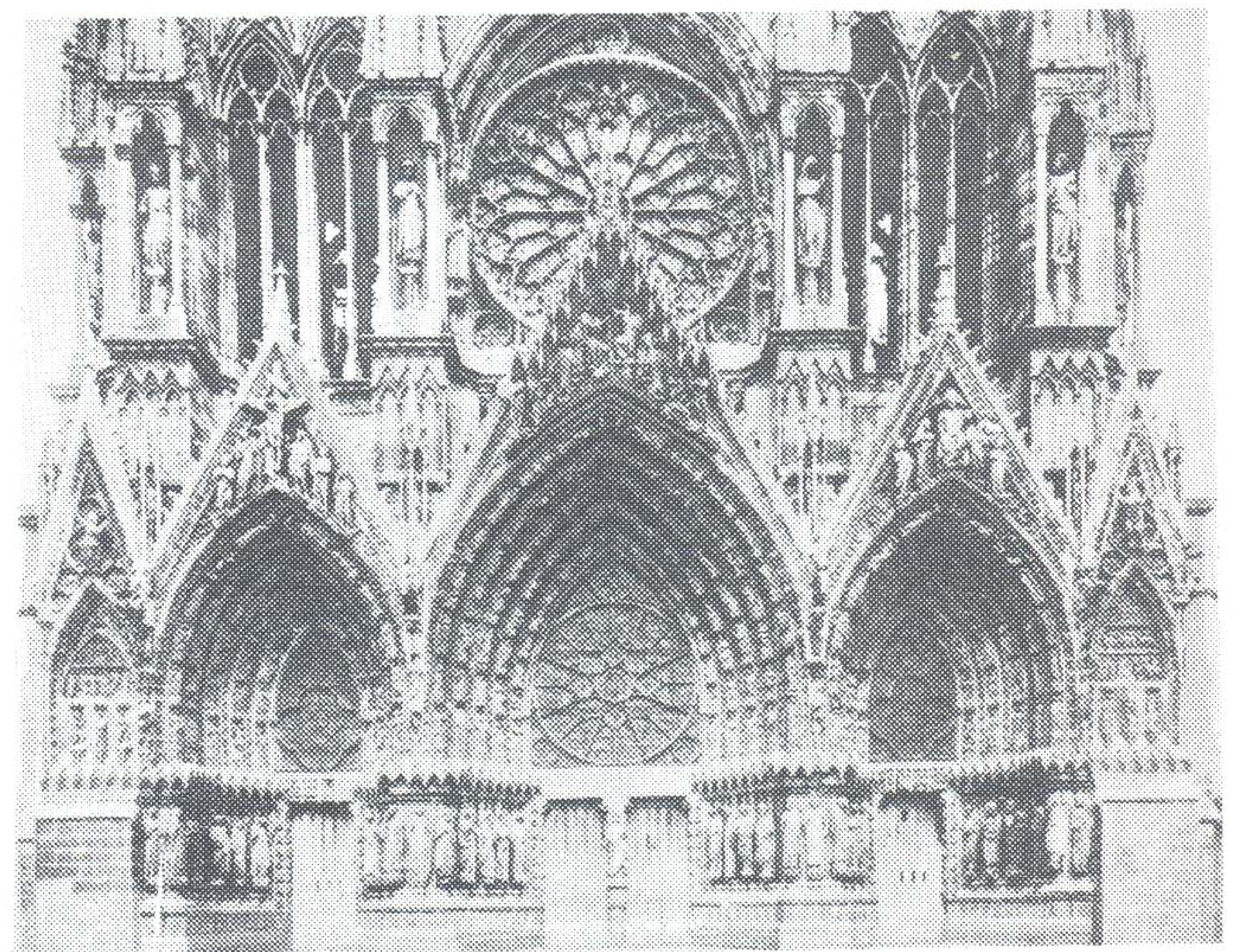
ايقونة فلاديمير الروسية

في تاريخ الفن، كما في العلوم، وفي الدراسات التاريخية الاخرى، نخطو بعيدا في معرفة الشيء حال القيام بتصنيفه، وعلى هذا النحو يشبه علماء التاريخ بالرحالة المجربون الذين يتعلمون التمييز بين الاساليب المختلفة للاماكن المختلفة، ويعرف مثل هؤلاء الرحالة، أن على الانسان، الا يتوقع رؤية أسلوب الحياة (ذاته) الذي يراه في الريفيرا، فكلما توسعت خبرتهم تتوسع قدرة التمييز عندهم، ويتوسع إدراكهم للفروق المميزة، مثلهم مثل مؤرخو الفن الذين هم على معرفة بعدد عظيم من الاعمال الفنية الباقية، فهم ليسوا على معرفة تاريخية بها فقط، ويقلدونها كما تظهر عليه الآن، وكما يدرك الرحالة الذين جابوا العالم ... كم يضيف الموقع مجالا وسحرا لمدينة ما، كذلك طلاب الفن، الذين يرون الاعمال الفنية في بعدها التاريخي، والذين تتولد عندهم القناعة بأن معنى ونوعية ومجال عمل فني، ما هو إلا وظيفة العصر الذي صنعه.

ولكن ، يتبادر الى ذهننا السؤال التالي :

ـ ((هل هناك من علاقة بين وضع العمل الفني ، المرئي والملموس والماثل أمامنا في الحاضر ، في مكانه في التاريخ ، وبين عملية تذوقه والاستمتاع بـه ؟ ! إضافة الى ذلك ، أليست المعرفة التاريخية بعمل فني هي شيء مختلف عن العملية المباشرة لتذوقه ... الآن ؟ يكمن الجواب على ذلك ، في واقع ان المتذوق غير المثقف مهما كان مخلصا ، سيتناول العمل الفني بالمعطيات الجمالية لزمنه هو ، ـ وليس بالمعطيات الجمالية لزمن العمل الفني ذاته ، وبالتالي فان هذه المعطيات ستكون اقرب الى الاحكام المسبقة ، وينجم عنها ان تذوق العمل الفني ، مهما كان حقيقيا سيكون قائما على اسباب خاطئة ، فاقدا لحس التمييز والتبصر .. ، مما يجعله ينظر الى مجموعات من الاعمال الفنية ، دون امكان لتمييز المعنى والنوعية الخاصين لكل منها ، وعلى هذا النحو ، وبما أن المراد من العمل الفني هو جمهور معين ، في زمان ومكان معينين ، فان غرضه خاص أيضا ، وهو يدخل بالضرورة في معناه .

والمثال على ذلك ، إيقونة (فلاديمير) ، الروسية البيزنطية ، التي تشكل نموذجا لعمل فني ، لم يكن غرضه أن يكون جميلا ، بقدر ما يكون موضوعا دينيا مقدسا له قدرة السحر ، فقد اعتبرت هذه الايقونة بالذات ـ من بين مجموعة أخرى ـ هي التي انقذت مدينة (فلاديمير) من جيوش تيمورلنك الغازية ، ومدينة (قازان) من غزوات التتار ، وكل روسيا من البولونيين في القرن السابع عشر ، وقد يعجبنا في هذه الصورة جمال الخط وجمال الشكل واللون والتعبير ، وما فيها من صنعة ، ولكن ما لم نكن على إدراك ومعرفة بوظيفتها التاريخية الخاصة ، كصورة لها عمل السحر



الفن القوطي ـ كاتدرائية ركمي

فاننا نكون قاصرين عن فهمها ، إذ بامكاننا الاعجاب بأعمال فنية مختلفة ، وبدون تمييز بين فروقاتها الخاصة وعلى هذا النحو سيكون تذوقنا ومحاكماتنا للعمل الفني ناقصين ، ما دامت .... أكثر طرقنا الاساسية في تصنيف العمل الفني قائمة على عنصر الزمان ، ففي العديد من العهود يسود (عنصر المكان) ويلعب دورا حاسما في عملية التصنيف فالفن القوطي مثلا ، قد يكون له في أقاليم مختلفة عددا كبيرا من التنويعات ، فأسلوب العمارة القوطية الفرنسية ، يختلف على نحو يلفت النظر عن كلا الطرازين الايطالي والانكليزي .

فتاريخ الفن على هذا النحو ، يهتم بانتشاراسلوب ما من الاساليب الفنية من مكانه الاصلي ، فالمكان الاصلي للطراز وزمانه يعينان بعدا آخر لصورة الآثار الفنية في سياق التطور الاسلوبي ، أما الفنان ذاته فانه يشكل ـ بالطبع ـ بعدا ثالثا في تاريخ الفن ، فكما لاحظنا سابقا إن التواريخ المبكرة لم تكن ـ قبل ورود المفاهيم الحديثة للاسلوب والتطور الاسلوبي ـ إلا سير حياة الفنانين ، وبكل بساطة لا زالت سيرة حياة الفنان كبعد واحد من أبعاد تاريخ الفن هامة ، إذ نستطيع من خلالها تلمس التطور الاسلوبي ، داخل مهنة الفنان ، ونستطيع أن نتعلم الكثير من الروايات التاريخية المعاصرة للفنان ، ومن وثائق كعقود التكليف التي اسندت للفنانين ، وإن كتابات الفنان النظرية الخاصة وما خلفه من كتابات أدبية ، كل ذلك له اهمية في عملية شرح أعمال الفنانين ، رغم عدم وجود شرح واحد كامل ، يستنفذ المعنى في الاعمال الفنية ، اما علاقات الفنانين بمن سبقهم ، وبمن عاصرهم وبمن أتى بعدهم من الفنانين ، فيمكن شرحها في مصطلحات مثل مفهوم (التأثير) و (المدرسة) ، ومن الارجح أن الفنانين قد خضعوا لتأثير معلميهم وتأثروا بزملائهم الذين يعملون معهم ـ الى قدر ما ـ بالاسلوب ذاته ، في المكان والزمان ذاته ، نشير الى مثل هذه المجموعات من الفنانين باسم (مدرسة فنية) ، حيث لا نعني من ذلك (اكاديمية) بل تصنيف الاسلوب زمان ومكان معينين ، وبالتالي يمكننا الكلام عن المدرسة الهولندية للقرن السابع عشر ، وعن مدارس فرعية لها ، مثل مدرسة هارلم واوترشت وليدن .

الايقنـــه

وهكذا نكون قد استعملنا مقولات الزمان والمكان ، وسجل الفنان والتأثيرات والمدارس من أجل تكوين صورة عن التطور الاسلوبي ، وهناك نـوع آخر من التصنيفات ، وهذا هو مفتاح آخر للاعمال الفنية وهو

مصطلح (الايقنة) ويعني دراسة مادة موضوع العمل الفني ، وما يحمل من رمزية ، وهذه الطريقة لتناول العمل الفني تصنف الاعمال الفنية والنحتية على أساس موضوعاتها لا على أساس شكلها ، وتبدو عملية تطور الموضوع هي محور هذه الدراسة النقدية .

إن الدراسات الخاصة ، بالايقنة ، لها وظيفة مساعدة في عملية التحليل الاسلوبي ، لما لها من أهمية بالغة في تتبع التأثيرات وتعيين تواريخ الاصل وأمكنتها .

السياق التاريخي

إن السياق التاريخي هو مصدر آخر واسع لمعرفة العمل الفني ، وهو يكمن خارج نطاق الفن ذاته ، ولكنه **يتقاطع معه ، انه البيئة التاريخية العامة والاقتصادية والسياسية والاجتماعية العلمية والتقنية ، والخلفية الثقافية ، التي تترافق وتؤثر بشكل حاسم في الاحداث التاريخية الفنية ، فسقوط (روما) ومجيء المسيحية وغزوات البرابرة ، كان لها التأثير الكبير على التغييرات الاسلوبية للعمارة والنحت ، والتصوير في القرون الاولى من حقبتنا التاريخية ، وانتصار العلم والتقنية له أثره الكبير في تحويل تراث عصر النهضة باتجاه (الفن الحديث) في عصرنا الراهن .**

العمل الفني

إن العمل الفني هو شيء يمكن إدراكه بالحواس بقدر ما هو حدث تاريخي ، ولوصفه وتحليله نستخدم مقولات ومصطلحات أصبحت ـ على وجه التقريب ـ مقاييسا معترفا بها ، ولا يمكن فهم (تاريخ الفن) بدونها .

الشكل

يشير هذا المصطلح الى الشكل الذي يأخذه العمل الفني مهما اختلف نوعه ، وذلك في العمل الفني المصنوع من قبل الانسان ، إنه شكل التعبير الذي يأخذه المحتوى ، من أجل خلق أشكال ، والصنع عمل فني ينبغي على الفنان ـ بالطبع ـ أن يعطي شكلا للمواد بواسطة (الادوات) ، لان لكل مادة من المواد ، ولكل اداة من الادوات ، او معالجة متاحة للفنان ، إمكاناتها الخاصة ومحدوديتها ... في نفس الوقت ، واختيار الاكثر ملاءمة فيها للغرض المطلوب ، يشكل جزءا من فاعلية الفنان الابداعية ، ونطلق على العملية التقنية التي يستخدمها الفنان والطريقة المميزة والشخصية التي يعالج بها اسم (التقنية) . فاذا كانت المادة التي يستعملها الفنان هي واقع الفن ، فان التقنية هي الاسلوب الفردي لمنح هذا الواقع ... شكلا .

إن الشكل والتقنية والمادة على علاقة متبادلة فيما بينها ، كما يظهر من المقارنة بين تمثال (أبولو) الاولمبي ، و (سائق العربة) من دلفي البرونزي ، فصياغة تمثال (أبولو) بسطوح مستوية رحبة تعكس الطريقة التي استخدمها الفنان كي يعطي الحجر شكلا ، والتي توجهها خصائص المادة الصلبة ، والاداة المستخدمة الا وهي الازميل .

أما العمل الآخر فان دقة التفاصيل ، وتجعد طيات الثياب البارز ، تعكس الخصائص المتجسدة في القالب المعدني ، وفي كل الاحوال فان المادة المستعملة يمكن أن تخضع الى اكثر من طريقة في المعالجة ، فتقنية (لامبروك) في تمثاله (الشاب الجالس) البرونزي على سبيل المثال ، تتناقض على نحو ملفت للنظر ، مع تمثال (المفكر) لرودان ، لان السطوح عند (لامبروك) ناعمة ومتدفقة وهادئة ، بينما هي عند (رودان) قاسية ومتكسرة ومتعرجة ، وهنا ليست مادة البرونز هي التي تحدد الشكل ، بل إن الاختلاف في الغرض عند الفنانين ، والاختلاف في التقنية الشخصية المستخدمة ... هو الذي يحدده .



تمثال المفكر لرودان



لامبروك : رجل جالس

الفــــراغ

نتيجة لخبرتنا الفنية ، ... الفراغ هو الذي يحوي كتل الاعمال الفنية ، والمقيد بحدود ، أو بدون حدود ، ولتحليل الاعمال الفنية نعتبر (الفراغ) على انه العنصر المحدد الرئيسي للتنظيم التعبيري والجمالي في العمل الفني ، وهو يتأثر به في الوقت ذاته ، ويزودنا فن (العمارة) بأكثر الامثلة شيوعا في الاستخدام الفعلي للفراغ ، بينما يتجه فن التصوير الى الايهام به عند رسم صورة ، الايهام بالابعاد الثلاثة التي تتحرك ضمن سطح ذي بعدين .

المساحة والسطح

انهما المصطلحان اللذان يصيفان فراغ محدد ذي بعدين ، أي طول وعرض ، ويشيران عموما الى سطح ما « Plane » كصفحة الورق التي نكتب عليها ، أو كالعناصر الهندسية مثل الدائرة والمربع والمثلث ، وكذلك المساحة التي يمكن وصفها أيضا بمصطلح المساحة الهندسية ، وهي في الغالب عبارة عن سطح مستو محدد أو مقيد بحدود ، وحين عمد (برنيني) الى تقيد السطح المستوي أمام كنيسة (القديس بطرس) بأعمدة واقواس ، فهو قد أوجد (مساحة محددة) .

حجم ـ كتلة

مصطلحان يختلفان عن السطح المستوي Plane وعن المساحة المحددة Area فهما يضيفان فراغا له أبعاده الثلاثة (طول وعرض وارتفاع) ، وفي العمارة والنحت ، تصبح الكتلة هي الجسم والكثافة وثقل المادة في الفراغ ، ومع ذلك فلا حاجة لان تكون الكتلة صلبة لانها قد تكون الشكل الخارجي لفراغ محصور ، إذ يمكن أن تكون هرما ، وهو بالاصل بناءا صلبا ، أو عبارة عن الواجهة الخارجية لكنيسة (أيا صوفيا) ، الذي هو عبارة عن وعاء يحصر فراغا ضخما ، إن الحجم عبارة عن فراغ تم تنظيمه وتقسيمه أو حصره بكتلة صلبة ، فقد يكون عبارة عن فراغات داخلية لبناء ما أو فواصل فراغية بين كتل هذا البناء ، أو فراغات بين كتل قطعة من النحت أو الخزف أو المفروشات . تحدد الكتلة والحجم الاشكال الخارجية والداخلية لعمل فني ، أي اشكال المادة التي يتألف منها هذا العمل ، أو أشكال الفراغات الموجودة مباشرة حول المادة والتي تتداخل معهـــا .

لنأخذ مثلا على ذلك تمثال لامبروك (الشاب الجالس) ، فالحجوم التعبيرية التي تحصرها الكتل المتناغمة لجسد التمثال ، وساقيه ، تلعب دورا هاما في شكل التصميم المفتوح لقطعة النحت هذه ، وغيابها في تمثال (رودان) يغلق التصميم المفتوح ، ويجعله كتلة متراصة ثقيلة وموصدة ، رغم أن التمثالين يعبران عن مزاج نفسي واحد ، الا وهو الانكفاء النفسي الداخلي ، وإن هذه الاشكال المفتوح منها والمغلق التي ظهرت خلال تاريخ الفن توضح العلاقة الوثيقة بين الكتلة والفراغ الذي يحيط بها ويتداخل معها .

وبالاضافة الى (الكتلة) و (والفراغ) يشكل الخط Line أكثر المصطلحات الفنية صعوبة على الفهم وأكثرها اهمية ، فالخط في مجال العلم والفن يمكن فهمه على أنه مسير النقطة التي تتحرك في فراغ ، أو عبارة عن الاثر الذي تتركه الحركة ، وباعتبار ان الاتجاهات التي يمكن أن تتخذها الحركات لا نهائية ، كذلك النوعية التي تتخذها تتغاير على نحو هائل ، وكل منا يعرف تمام المعرفة ، الاستجابات النفسية المرتبطة باتجاه الذي يتخذه الخط ، فالخط الشاقولي يعتبر خطا فاعلا Active ، بينما الخط الافقي فيعتبر خطا منفعلا Passive ويوحي الخط المائل بالحركة والقوة وعدم التوازن وهكذا .

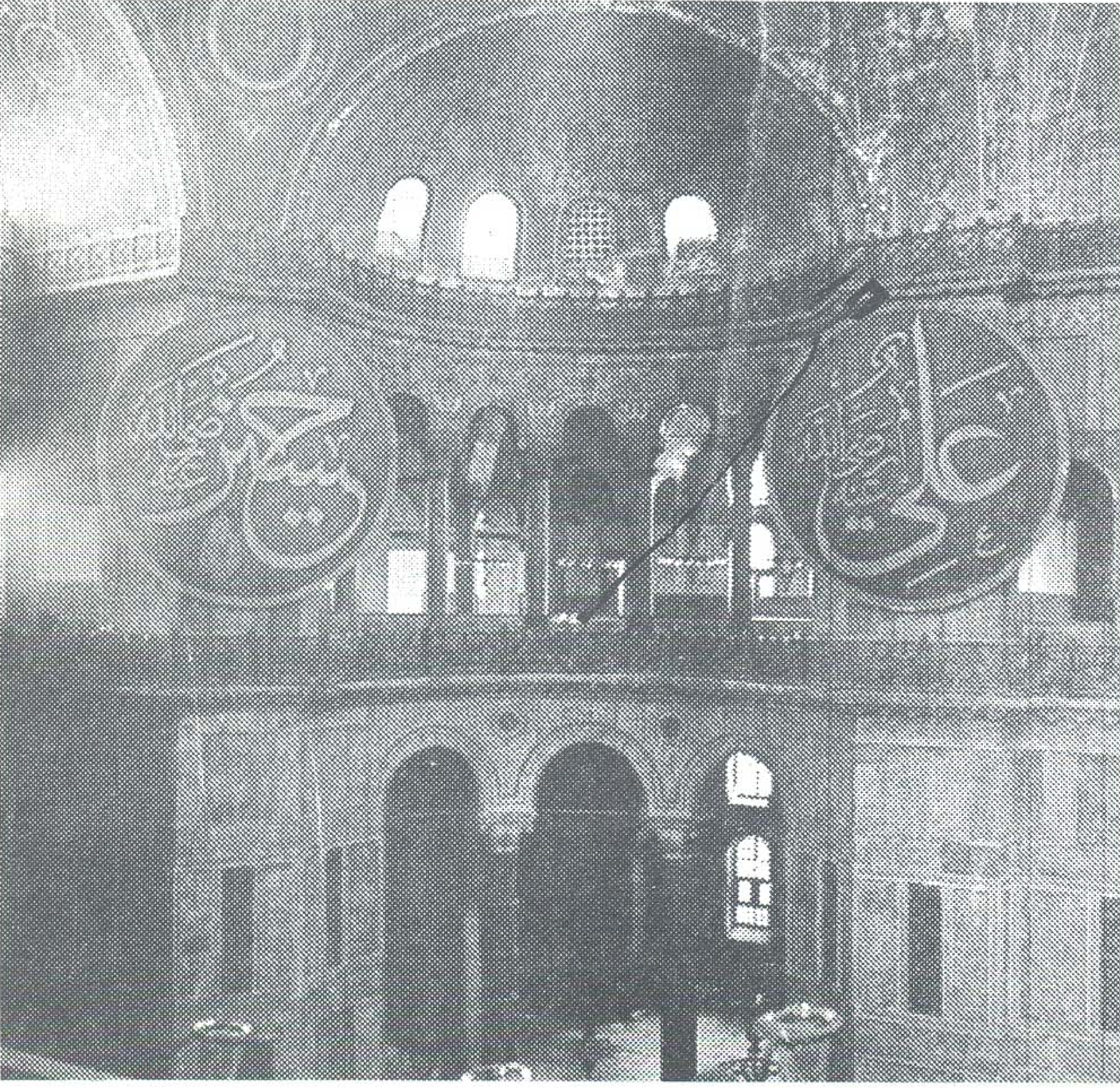
لقد اعتبر الفنان (هوغارث) أن الخط المنحني هو خط الجمال ، وترتبط استجاباتنا النفسية للخط بحسنا الجمالي ، فقد يكون الخط رقيقا جدا ، ودقيقا جدا كسلك معدني يوحي باحساس من الرقة ، كما في رسم البول كليه (الآلة المغردة) ، وقد تتغاير نوعيته في الرسم الواحد ما بين السماكة والرقة ، وقد تتعرج فيه الضربات أو تتكسر ناقلا إلينا احساسا بالفعالية والقوة أو بالاهتياج الغاضب ، أو قد يكون خطا ناعما متموجا ، لكنه متينا كالذي نراه في رسم (المستحمات) فانه ينقل الينا احساسا بالراحة وبالحسية ، ان الخط

الذي يرسم الاشكال يحتوي ويحوى دائما بالحجم وبالكتلة ، ففي رسم (بيكاسو) يظهر كخط متميز بلون غامق على أرضية الورق القاتمة اللون ، ولكن يبدو الخط في بعض الاحيان كحضور مسيطر بحدود صلبة عن طريق زيادة التضاد اللوني في المساحة أو حتى عندما تتناغم التدرجات اللونية على نحو هادىء ، كما في الشكل المركزي للوحة (بوتيتشيللي) المسماة (ولادة فينوس) ، وعندما يستخدم الخط كعنصر تنتظم حوله الاشكال ... يعرف باسم (المحور) **Axis** ، وليس من الضروري أن يكون الخط المحوري واضحا ، وقد يكون هناك أكثر من خط محوري واحد (مع وجود خط محوري مسيطر في العادة) وكما في رسم مخطط مدينة ، فان الخطوط المحورية الاتجاهية في المجمعات المعمارية معروفة لنا ، فهي تظهر أيضا في كل الفنون الاخرى ، وإن مخطط (قصر فرساي) وحدائقه مثالا ممتازا على استخدام المحور في العمارة ذات المقاييس الواسعة ، وكذلك فالمحور الشاقولي أو الافقي أو المائل ، هو عنصر تكويني هام في فن التصوير الزيتي .

المنظـــور

لا يختلف المنظور ، كطريقة لتنظيم الاشكال في فراغ ما على سطح ذي بعدين ، عن المحور ، ومع ذلك فاننا نستعمل المنظور بشكل رئيسي لخلق إيهام بالعمق ، أو بالفراغ على سطح ذي بعدين (طول ، عرض) ، والمنظور الذي يعتمد نقطة فرار واحدة ، مفهوم غربي وجد في عصر النهضة الايطالي ، وهو تنظيم منهجي للفراغ التصويري ، في مصطلح النقطة الواحدة ، أي النقطة التي تميل الخطوط للالتقاء فيها (نقطة الفرار) والتي تحدد تناهي حجوم الاشكال المتراجعة ضمن المسافة الفراغية .

وقد ابتكر فنانو عصر النهضة والباروك قطعا فنية رائعة في الايهام عن طريق المنظور ، ففي لوحة (ليوناردو دافنشي) الشهيرة (العشاء الاخير) على سبيل المثال عولجت خطوط المنظور ، بحيث تظهر فراغ الصورة داخل القاعة التي على جدرانها تظهر رسوم الاشخاص خالقة الوهم عند المشاهد ، بأن فراغ الصورة وفراغ القاعة متواصلان ، ومع ذلك يجب الا ننسى بأن منظور عصر النهضة هو طريقة (أسلوب) من أساليب متنوعة في وصف العمق داخل العمل الفني ، فقد استعمل اليونان والرومان أساليب أخرى في المنظور وكذلك الشرق ، إن بعض هذه الاساليب من المنظور الى جانب أسلوب عصر النهضة لا تزال مستعملة حتى الآن ، ومع ذلك ليس هناك صيغة لتمثيل ما نراه في الواقع على سطح اللوحة ، محددة بشكل مطلق ونهائي .



ايا صوفيا - جامع ايا صوفيا

التناسب

يبحث هذا المصطلح في علاقات أجزاء العمل الفني بلغة المقياس ، وخبرة التناسب هي شيء معروف لنا جميعا ، فنحن نميز بالحال ، أثناء رؤيتنا لوجه أو جسد انساني ما فيه من تجاوز للنسب ، عندما يكون الأنف على سبيل المثال - عريضا جدا ، أو الساقين قصيرتين جدا بالنسبة للجسد ، أو الاحساس الغريزي بالتناسب الموجود عندنا يقودنا مباشرة الى النظر الى ما هو خارج التناسب لشيء قبيح مثير للضحك ، ان التناسب الموضوع في شكل صيغة هو عبارة عن العلاقة الرياضية لحجم جزء من الاجزاء مع الاجزاء الاخرى داخل العمل الفني ، ولعلاقة هذا الجزء بالاجزاء الاخرى بكليتها ، والشيء الذي يتطلب استعمال قاسم مشترك ينطبق على مختلف أجزاء اللوحة ، ان أحدث الدراسات التحليلية للوحة (العشاء الاخير) اظهرت ان العناصر الرئيسية لهذه اللوحة من حيث التناسب هي نفسها الموجودة في مقاييس علم توافق الاصوات في الموسيقى (التناغم) .

عثر (ليوناردو دافنشي) على التناسب في كل مكان ، ليس في الارقام فقط بل في الاصوات والاوزان والفواصل الزمنية أيضا ، وفي كل قوة فعالة في الوجود، ان اليونان القدماء الذين اعتقدوا بأن الجمال هو التناسب الصحيح بحثوا عن قانون أو (قاعدة) للتناسب ليس في الموسيقى فقط ، بل في الجسم الانساني ، فقانون (بواكليت) الشهير الذي عبر عنه تمثال (دوريفوروس) بقي لفترة طويلة هو التناسب الصحيح .

ولكن علينا الا ننسى بأن مفهوم التناسب يختلف من زمن لآخر ، ومن ثقافة لأخرى ، وان من الفنانين من استعمل ((تشويه التناسب)) من آن لآخر ، على نحو متعمد ، وان ادراك طلاب الفنون لهذه الفروق يشكل جزءا من عملهم أثناء محاولاتهم فهم العالم الواسع للاشكال . تعتمد علاقات التناسب في أغلب الاحيان على (وحدة قياس) أي على بعد يمكن تجزئه أو مضاعفة أجزاء العمل الفني عليه ، فقد تكون وحدة القياس هذه قطر عامود أو ارتفاع جسم انساني ، وهي على كل وحدة هي وحدة قياس تجريدية ،وان المخطط النموذجي الشهير للقرن التاسع عشر هو مخطط (دير القديس سان بول) ، الذي اتخذ قاعدة قياسية له الرقم (٥ر٢) قدم بحيث يمكن مضاعفة كل أجزاء البناء او تقسيمها عليه .

المقياس

يشير هذا المصطلح ، الى العلاقات القياسية لأجزاء عمل ما الى كليته أو الى موقعه، ولكن ضمن مصطلحات ملاءمته للاستعمال الوظيفي ، فالمنزل المعد للسكن الخاص لا يحتاج الى الارتفاع ارتفاع بناء المكاتب ، ومنزل الفيل في حديقة الحيوان ليس بحجم بيت الدجاج أو العكس ، وان هذا الاحساس بالقياس ضروري جدا ، لبناء الشكل في كل أنواع الفنون، وتتخذ في أغلب الاحيان ــ وان لم يكن دائما ــ صورة الانسان مقياسا .



دراسة بالقلم تظهر الكتلة الصلبة وعلاقتها بالفراغ

الضوء

يبرز الشكل الذي بدانا به قائمة المفاهيم الاساسية ، بواسطة الضوء ، أولا بأول ، وان وظيفة الضوء منتشرة الى حد بعيد في عالم الطبيعة للدرجة التي يبدو لنا منها كمسلمة بديهية ، وقليلون الذين يدركون التنويعات الهائلة التي يسبغها الضوء وحده ، الضوء الطبيعي أم الاصطناعي ، على بيئاتنا الاكثر الفة لنا كضوء النهار يتغير ــ مثلا ــ من ساعة لأخرى ، ومن فصل لآخر ، وقليلون هم ايضا الذين يدركون المدى الذي يؤثر فيه الضوء على الشكل والكشف عنه ، ومن الفنانين القلة الذين عرفوا وظيفة الضوء ، الفنان الفرنسي (مونيه) الذي رسم انعكاساته في (بركة الزنبق والماء الابيض) ، وفقا لتغييراتها الفصلية ، وفي مجموعة أخرى من اللوحات أيضا ، يفوق عددها العشرين لواجهة كنيسة (روان) كاشفا بذلك عن الناحية المتغيرة فيه من الضحى حتى حمرة الأفق عند غروب الشمس وفي فصول مختلفة ، ان أهمية الضوء في ادراك الشكل كأهمية المادة التي يصنع الشكل منها .

القيمة

ان القيمة هي وظيفة الضوء ، وتشير في فن التصوير كما في الفنون الغرافية الاخرى الى درجة اللون أو الى كمية الضوء التي يعكسها سطح ما (أو التي تبدو منعكسة على هذا السطح) ، ان القيمة هي خبرة ذاتية فالعامود الموجود في وسط الصورة هو ذو (قيمة) موحدة تماما ، ومع ذلك يلتقي العامود مع المساحة المعتمة ويبدو أكثر خفة ، وحيث يلتقي مع المساحة الفاتحة يبدو أكثر قتامة ، ان القيمة هي أساس ما نطلق عليه اسم (المعتم ــ المضيء) وهذه الكلمة تعني تدرجات اللون من الفاتح الى القاتم من أجل الايحاء بتجسيم الشيء أو الضوء الذي يعكسه السطح ذو الابعاد الثلاثة ، كما يمكن أن نرى في المعالجة الرائعة التي استعملها (ليوناردو) في لوحة (العذراء والقديسة آن) .

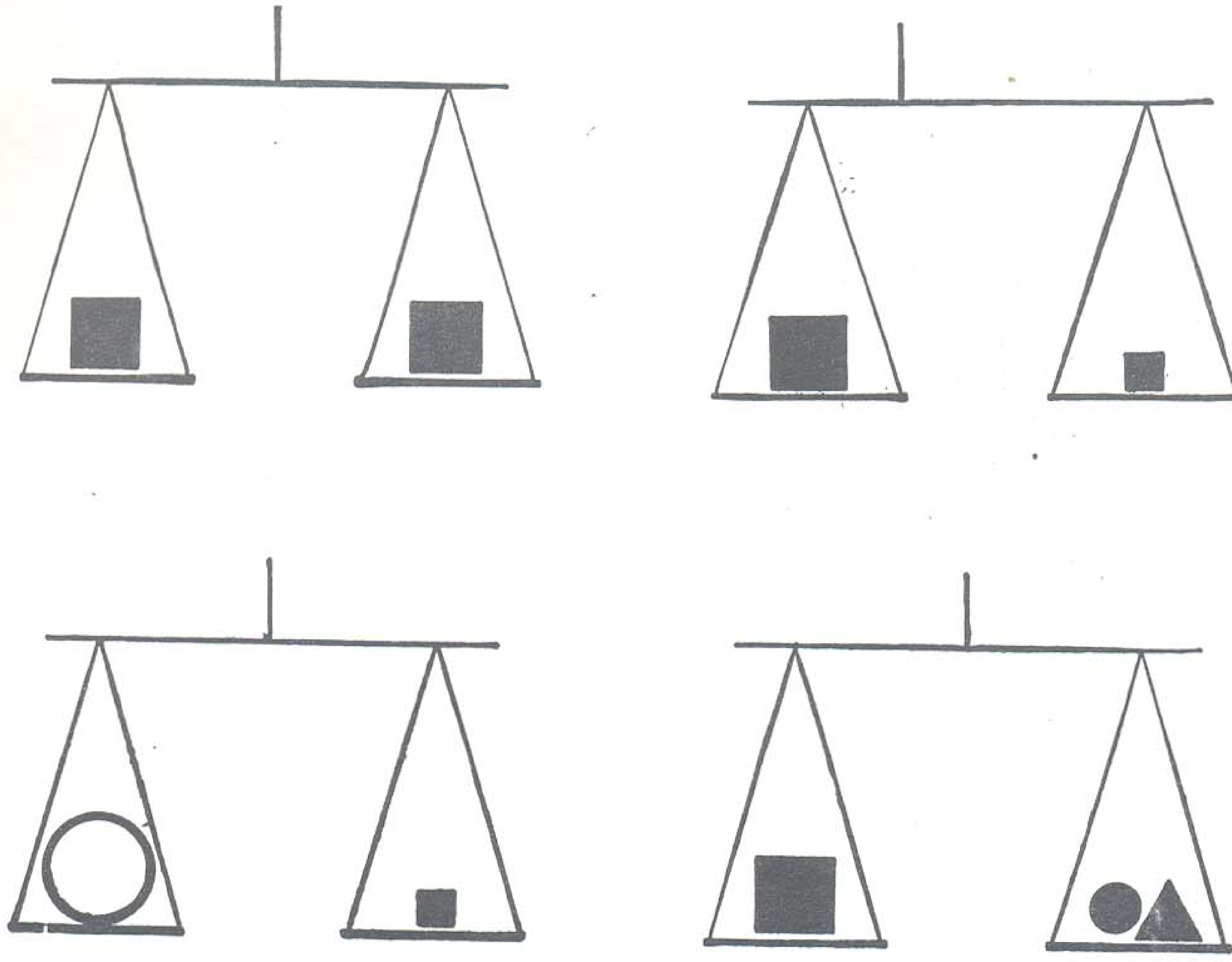
علينا ــ اذن ــ التمييز أثناء تحليلنا للضوء في عالم الفن ، فالضوء الطبيعي أو ضوء الشمس اما أن يكون وحدة كاملة ، أو أن يكون مركبا جمعيا ، بينما يكون

الضوء الذي يستخدمه المصور في اللوحة الزيتية ضوءا مختزلا ، ينعكس من اصباغ اللون ومن الاشياء المرسومة ، بينما الضوء الطبيعي عبارة عن موجه كاملة الاطوال الموجية التي تشكل الطيف المرئي ، والذي يمكن تفكيكه وتجزئته الى الالوان الافرادية التي تشكل الشريط الطيفي ، أجريت تجارب حديثة بأشعة اللايزر ـ أي تضخيه الضوء بواسطة الانبعاث المستثار للطاقة الاشعاعية ـ فكانت النتيجة هي الحصول على لون يتوهج بشدة وتوهج يفوق التصديق ، وكانت تلك فاتحة الطريق لامكانات في تركيب اللون لم يشك فيها الى الآن ، ان قوة ومجال اللون الحاصل عن هذه الطريقة ، بقوة ومدى الشمس ذاتها ، رغم المسافة الضخمة الفاصلة بيننا .

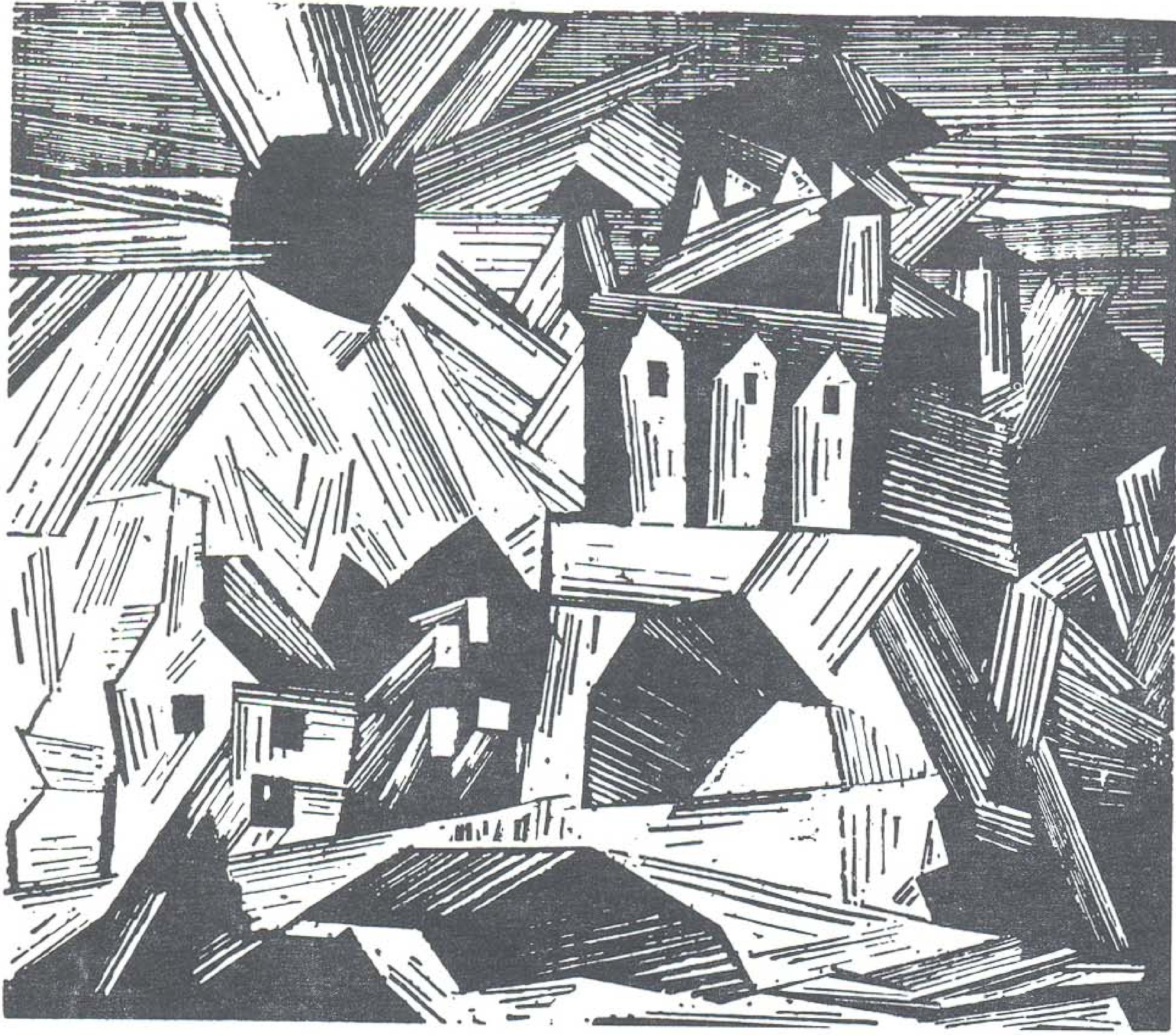
ورغم أن جماليات اللون هي بشكل واسع من اختصاصات الفنان وانه بواسطة التجريب والممارسة الشديدين يمكن فهمها واختبارها ، رغم ذلك فان بعض جوانب اللون قابلة للتحليل ـ حقا ـ وللتصنيف المنهجي ، وان صبغات اللون وصبغيات الجسم الانساني أيضا تنتج الوانها الافرادية بعكسها شريحة من الطيف ، وامتصاصها للبقية ، وخاصية اللون الاخضر على سبيل المثال تطرح او تمتص كل الضوء في الطيف عدا الذي نراه كضوء أخضر ، والذي ينعكس نحو العين ، اما في حالة الضوء (النافذ) لا المنعكس فان المادة الملونة ـ كما في الزجاج الملون ، تحجز أو تحجب كل الاطوال الموجية ، للطيف عدا الاطوال الموجية للون الذي نراه ، وعلى هذا الاساس ومن الناحية النظرية فان مزيجا من الاصباغ يضم كل الوان الطيف ، سوف يطرح كل الضوء ، أي سيكون هذا المزيج اسود اللون ، ولكن بالحقيقة لا ينتج هذا اللون من هذا المزيج من الاصبغة ، بل نرى لونا رماديا غامقا .

يتخذ اللون اسمه من (صبغته) ، هناك الاحمر والازرق والاصفر ، رغم ان الوان الطيف تندمج فيما بينها ، فان الفنانين الذين يدركون مظهرها متميزا الواحد عن الآخر ، مما يوفر لهم ذلك باعثا على تنويع وسائل عرض علاقات اللون ، وهناك متغيران اساسيان في اللون هما : « الكم المرئي للضوء المنعكس » ، و « النقاوة اللونية » لهذا اللون .

ومصطلحات هذه المتغيرات هي : القيمة Value والدرجة الضوئية للون Tonality للتعبير عن الكم المرئي للضوء المنعكس ، والتلوين Chromatic والمقام Situration والشدة Intensity للتعبير عن نقاء هذا اللون .



بعض مفاهيم التوازن المتناظر



لوحة تبين قدرة على تقديم كتل مكعبة ومخروطية بالخط

ملمس السطح

ان نوعية السطح ، خشن أو قاس أو طري أو ملتمع أو قاتم هي التي يكشف عنها الضوء نطلق عليها اسم ملمس السطح (Texture) ويقدم لنا هذا الملمس نوعية السطح وملمسه أو نسيجه ، وتسمح الوسائط والتقنيات المتنوعة بخلق تنوع كبير في هذا المجال ، قد يحاكي الفنان فيه نسيج سطح المواد التي يصورها كما في لوحة (طبيعة صامتة) للفنان (سيزان) أو قد يخلق هو ذاته نوعيات مختلفة من ملمس السطح على نحو كيفي مستخدما موادا أخرى غير نسيج سطح اللوحة الاصلية كما فعل (بيكاسو) في لوحته (طبيعة صامتة مع كرسي) .

اللوحة والاطار

بقلم : تتورتجين
ترجمة : فيروز هزي

« اللوحة والاطار » غالبا ما ترد هاتان الكلمتان معا على هذا النحو ، وقلما يصادقنا العكس : « الاطار واللوحة » ، من المؤكد ان الامر لا يقف عند توضع الكلمات .. فلقد تعودنا رؤية الاعمال التصويرية ضمن اطار ، أكان ذلك بسيطا او غنيا بزخارفه ، مذهبا او ملونا بلون آخر يتجاوب مع الدرجة اللونية العامة(لتون العام) في اللوحة ، وتعود تقاليد اللوحة المؤطرة الى زمن بعيد ، وعلى مدى الزمن تغيرت اشكال الاطار ، الا ان العلاقة بينه وبين اللوحة كانت دائما حية وخلاقة، وعلى ارتباط وثيق بالعادات الفنيـة ومكانة الفن في المجتمع .

ان الاطار جزء هام وضروري من التكوين ، فهو ينهي العمل ، ويتوجه ، ويسبغ عليه الوحدة ، وله اشكال عديدة ، فاما ان يكون على مستوى واحد من العمل ، او مدرجا تعلوه زخارف نافرة ذات عناصر نحتية او معمارية ، وغالبا ما يصادفنا الاطار ذو الشكل المربع ، وقلما وجدناه دائريا او بيضويا .

من وظائف الاطار انه يعمل على تحييد العمل عن الوسط المحيط به وابرازه كشيء مستقل ، لكنه من طرف آخر يقوم بربطه مع ما يحيطه ، فاذا كان طرازه يتناسب مع طابع ونظام المظهر الداخلي للبناء يكون بذلك قد اضفى الكلية ، وتجدر الاشارة الى أن لون الاطار وغنى عناصره الزخرفية تؤثر بشكل كبير على مظهر اللوحة ، وهذا ما يقود الى ضرورة وجود وحدة خالصة بين اللوحة والاطار ، حيث يؤدي الاطار دورا غير رئيسي طبعا ... ولكنه ضروري .

يرى تاريخ الفن أن العلاقة بين اللوحة والاطار . تغيرت باستمرار ، كما تغيرت اساليب الفن نفسها ، وان منحى تطور التصوير الحجري كان معقدا بدءا من تمخضات المرحلة الانتقالية قبيل عصر النهضة ، فهذه المرحلة جسدت سعي الفنانين في تجاوز فروض الايقونة التي كانت مسيطرة خلال القرون الوسطى ، فابان القرن الخامس عشر تقريبـا ولدت اللوحـة بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، ومعها ظهر الاطار على الرغم من انه ظل في البدء متأثرا بتقاليد المرحلة السابقة ، فكان ومغلفا بالدنتيلا وقوطي الزخارف .

ان الاطارات الاولى لم تتعارض كليا مع اللوحة كما أنها لم تتمايز عنها ، فالخلفية ذات اللون الذهبي في الايقونة الروسية القديمة أو البيزنطية انتقلت الى الاطار ، حتى أن التصوير كان في بعض الاحيان يتطاول عليه . وفيما بعد أخذت الحدود الفاصلة بين اللوحـة والاطار بالتوضيح ، وكذكرى للماضي احتفظ الاطـار باللون الذهبي الذي اختفى نهائيا من الخلفية والذي كان يعني في الايقونة الملكوت السماوي ، واصبح فيما بعد ينظر الى هذا اللون بشكل شرطي وكصفة مكلمة للاطار ، وتقاليد الاطار المذهب بقيت طويلا حتى وصلت الى أيامنا الحاضرة على الرغم من ان منشأه ودواعيه نسيت تماما .



وقعة - سعيد تحسين

واخيرا عندما امتلك الاطار الاستقلالية المعروفة اخذت أشكاله بالتنوع ، ففي عصر النهضة انتشرت النماذج المكونة من عناصر معمارية (أعمدة - تيجان - أقواس - أفاريز - عقد) ، وأصبحت تشبه بزخارفها شرفات القصور ، وربما يرجع ذلك الى الاعتقاد بان التصوير هو نظرة مثبة الى العالم عبر النافذة ، وهذه الاطارات الفنية بزخارفها الاحتفالية كانت تصنع وفق مخطط الفنان في محترفات خاصة أو بأيدي مساعديه العاملين في مرسمه ، وهذا اضافة الى نموذج آخر حظي بالانتشار ويذكر باطار المرآة ، وذلك أنهم قارنوا التصوير بالمرآة التي تعكس الواقع ، ولتعزيز هذه المقارنة لجأوا الى تصنيع الاطار ليس من الخشب والجص فقط ، بل تعدى ذلك الى المواد والخامات الثمينة من الفضة والعاج والصدف الخ ... فكلفة الاطار الغالية كانت تتجاوب مع القيمة المادية العالية للتصوير وتؤكد عليه .

ومع تطور المنظور الهوائي في التصوير حيث تعاظم دور تأثير المحاكاة الدقيقة للواقع ، ادى هذا الى حدوث تغير في الواجهة الجانبية (البروفيل) للاطار ، فقد أصبحت أكثر تعقيدا ودقة ، وصارت تبنى على شكل صف من التدرجات الصغيرة التي تنتهي الى اللوحة ، ومن الواضح أنها كانت تهدف الى مساعدة المشاهد على تركيز نظره ضمن أبعاد اللوحة ، وتعزز من الانطباع في وجود العمق والمنظور ، وهذه الطريقة استعملت بمهارة في الفن الهولندي خلال القرن السابع عشر ، حيث آثر الهولنديون اللون الدكن للاطار مع كثافة الاجزاء الصغيرة .

وفي القرن السابع عشر حين ساد فن الباروك تعاظم جانب البهاء والرونق في التصوير لدرجة تسمح بالاشارة الى ظهور الاستعراضية ، وكان لا بد للاطار أن يعكس هذه التطورات بطريقته الخاصة ، فأصبح يزين بالنقوش النحتية الغنية ، وكانت العجائز تشكل ضفائر ورود ، أو ثمارا متنوعة ، أو مجرد محاور ، وفي الفترة التي ساد بها أسلوب (الروكوكو) حيث قيمت بشكل خاص زخرفية البناء ، أصبحت اطارات اللوحات تصبغ بدرجات لونية مختلفة بما يتناسب مع اللون العام لردهات القصور ، علاوة على أن سمات الاطار ازدادت تعقيدا ، وتعدى الامر الى أن التطعيمات النافرة للاطار كانت تحجب احيانا أجزاءا من اللوحة ، كما ان الاطار أصبح ينتمي الى مكونات المظهر الداخلي أكثر منه الى اللوحة .

ونتيجة التغيرات الجوهرية التي أتى بها القرن التاسع عشر وخصوصا على صعيد المعارض التي اخذت فعالياتها بالتعاظم ، أدى هذا الى التزيين الغالي الكلفة والمعقد بآن واحد للاطار بقصد لفت انتباه المشاهد وابراز العمل بين لجة الاعمال الاخرى ، فثمة



اللوحة والاطار - توفيق طارق

لوحات اطلق عليها (القياس المكتبي) كانت تنفذ خصيصا لتزيين حجرات هاوي الفن المنحدر من الطبقات الوسطى ، وتزين باطار يتناسب مع روحية مفروشات ذلك العصر (الاطارات والمفروشات كانت تصنع في ورشة واحدة) ، وللمحافظة على سطح اللوحة من التلف لجأوا الى تغطيتها بالزجاج .

وخلال هذه الفترة اعتبر العديد من الفنانين والنقاد ان الاطار هو اهم مكونات اللوحة على الاطلاق وحتى الفن نفسه ، ومثال على ذلك أقوال ديلاكروا ومانيه [الاطار هو اهم مكونات التكوين في التصوير] اما الناقد (زيملبير) ذهب الى القول [الاطار هو اهم اشكال الفن] ، والطريف في الامر ان شكل الاطار نفذ في ذلك الوقت الى الادب ، ولجأ الكتاب والشعراء الى استعماله ففي روايات (بلزاك) غالبا ماتصادفنا فكرة تفضي الى المكان الذي يصفه الاديب والذي تدور به الاحداث « ضمن اطار » ، و [تيوفيل غوتيه] يصف بدهشة منظرا ويتحسر لافتقاد الاطار لتعليقه على الجدار .

ومع الوقت أصبح النمط القديم للاطار لايفي بغرضه لدى بعض الفنانين ، وبشكل خاص لونه الداكن الميت ، ولذا قام الانطباعيون بصبغ اطارات لوحاتهم بدرجات من الاصفر الفاتح او البنفسجي والوردي بحيث تكون منسجمة مع الوانهم المشرقة ، فجورج سوراه ، احد فناني الانطباعية ، وصل الى حد رسم الاطار مباشرة بلون ازرق داكن على قماش لوحته ، اما في نهاية القرن الماضي فقد جرى استعمال الخشب بلونه الطبيعي وفي حالات اخرى الصقوا الجلد عليه او صنعوه من المعدن ، وبدءا من هذه المرحلة صار الاطار يعتبر نتاجا للفن التطبيقي ، وزين بروحية الاسلوب الحديث ، هذا ومن الغريب في الامر ان تعاظم اهمية العناصر الزخرفية في التصوير فرضت اطارات خاصة أدت بدورها الى تحويل التصوير نفسه الى نتاج زخرفي بحت .

وفي مطلع القرن العشرين ظهرت بعض الاصوات الداعية الى رفض الاطار ، والتخلي عنه لما يضفيه من تجسيد مادي على العمل الفني ، وبالتالي يسلبه الصفة اللا محدودة ليصبح بعدها في حدود الطابع الدنيوي ، وكان ان قام فنانو مختلف الاتجاهات الطليعية تحت تأثير هذه الدعوات بعرض اعمالهم دون اطار ، بيد ان هذه البدعة ادت الى ان اللوحة فقدت معناها المعروف بالمعنى الضيق بهذه الكلمة ، واصبحت تشبه « مساحات » و « دراسات » تغيب عنها وضوح الفكرة .

ان مسألة تنظيم وظيفة الاطار التي ترسخت عبر زمن طول لهو ضروري في وقتنا الراهن ، وان كان ثمة خمول لدى الفنانين المعاصرين بما يتعلق في تزيين اطارات لوحاتهم ، وخاصة في الاونة الاخيرة ، الا اننا نلاحظ من جديد بروز الاهتمام المتزايد في هذا المجال ، فالبعض لايقتصر على صبغها بدرجات لونية مختلفة بل اخذ يطعمها بالكتابات ، كما يلاحظ ان النحاتين ابتدعوا بمساعدة المصورين اطارات غنية ، والان وان كانت تغيب المعالجة الواحدة للاطار ، الا انها اصبحت تتناسب مع فردية الفنان وابداعه ، ليس هذا بالقليل .

« الاطار واللوحة » هذا موضوع لاينحصر في حدود اهتمام مؤرخي الفن فقط ، فهو موضوع حيوي وعصري وعلى قدر كاف من الاهمية بالنسبة لكل فنان ولتجربة الحركة الفنية الحديثة .

انغـــر

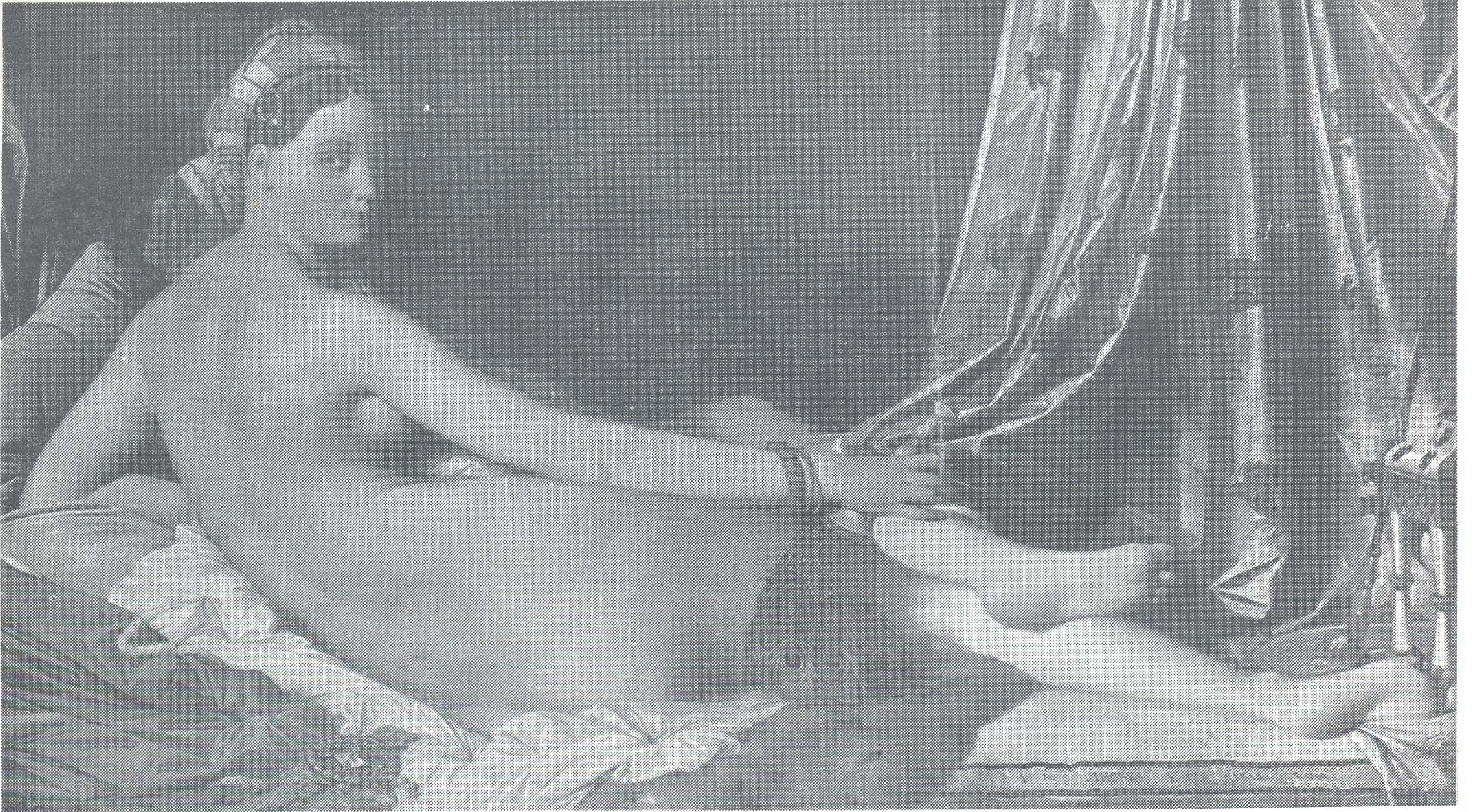
ترجمة : فريد جحا
عن موسوعة يونيفرسال

مقدمـة

على الرغم من انه قد نودي بـه منافسا أو صنوا لرافائيل ، وهو حسب اعتقاد كاستانياري [مسيح الكلاسيكية] فانه قد ظهر ، رغما عنه ، واحدا من باعثي الرومانسية والواقعية وروادهما في فرنسا ، وكـان بودلير ، قد لاحظ ، قبل ذلـك ، في عـام ١٨٥٥ فـي تقريره عن المعرض العالمي [ان السيد انغر يفرض نفسه على سكان هذا العالم بواسطة حب مفخم ، اما المنحرفون والضجرون ، والاف العقول الرهيفة الباحثة دوما عن الامور الجديدة ، وحتى الحديثة جدا ، فانه يلذ لهم ويسحرهم بالغرابة] ، وعندما نعته تيوفيل سيلفيستر [بالصيني التائه في شوارع اثينا] كرهه المعجبون بالفنان دافيد ، الذين كانوا يرونـه [قوطيا] و [متصنعا] ، بينما دافع عنه الرومانسيون ، الا انه تعرض بعد عـدة سنوات ، لسخرية شامفلوري والاخويـن غونكـور ، المنافحين عن المدرسة الجديدة ، وبينما كان بعضهم يرى فيه مؤسس المذهب الاتباعي ، يرى اخرون انه قد ترك في الفن الحديث [أثرا محتوما]. ومع ذلك ، فان (ثورو) يقر في عام (١٨٤٢) بانه من اوائل معلمي هذا العصر ولاينفك (غوتييه) يدافع عنه ، ويستعيد ، موريس دونيس ، في اوائل القرن العشرين ، تاثيره على الرمزية والفن الجديد ، ومذ ذلك الوقت استطاع مؤرخو الفن تأكيد دوره في تطور الفن الحديث .

جائزة رومـا

ولد (جان اوغيست دومينيك انغر) في مونتوبان ، واخذ عن والده المزخرف (١٧٥٥ ــ ١٨١٤) دروس الرسم الاولى ، قبل ان ينتسب وهو صغير السن ، في عام ١٧٩١ ، الى اكاديمية تولوز حيث تتلمذ على يد الاساتذة (روك ديريان) وعلى النحات (فيفيان) ، ولقد كان عليه ، بعد ان غدا تلميذ الرسام الشهير (دافيد) بدءا من عام ١٧٩٧ ، ان يعيد في عام ١٨٠٠ رسم بعض الاعمال الشهيرة ، وهكذا رسم العديد مـن صـور الشخصيات من بينها [رسم السيد بيرتان المحفوظة في متحف اللوفر ، ثم انصبت عليه الطلبات الرسمية ، ويذكر من بين ماطلب منه تزيين احد سقوف قصر اللوفر] ، الذي اختار من اجله تقديم موضوع (تمجيد هوميروس) ، وكان يحلم في الوقت نفسه بتشكيل عظيم ، فعمل سبعة أعوام في رسم [الشهيد سان سامفوريان ــ المنفذ في كاتدرائية اوتون] ، الا ان هذا العمل غدا بعد عرضه في صالة عرض عام ١٨٣٤ ، موضوع احكام عدائية غريبة ، اما وقد اصيب بخيبة امل ، فانه قبل منصب مدير (ادارة ميديتشي) الذي شغله من سنة (١٨٣٥) الى سنة (١٨٤١) ، مكرسا نفسه في هذه الفترة للتعليم ولقد كان من بين تلاميذه فريدين الذي حصل على جائزة روما الكبرى ، ويذكر من بينهم (هـ. فلاندران ، ور . بلاز) .



ڤينوس - انغر

ولقد كرس نفسه في هذه السنوات للرسم خاصة، كما تشهد على ذلك رسوم اصدقائه ليست ، وغوند ، وباغانيني) ، الا ان عمله (مرض انطوخيوس ، عام ١٨٤٠ محفوظ في متحف شانتي) قد شغله ، او حتى ارهقه اذا ما صدقنا رسائله الى صديقه (كاتو) ، او شهادة تلميذه (هنري ليهمان) ، الذي ترك اليه امر اتمام نقل ثان للوحة (شيروبيني ، وربة الفن) .

وعاد الى باريس في عام ١٨٤١ ، بعد ان انتهت مدة ادارته لادارة (ميديتشي) لينال حماية (الدوق دورليان) الذي رسم صورته (موجودة ضمن مجموعة المونسنيور الكونت دوباري) ، ثم تلقى بعد وفاة راعيه المفاجئة ، طلب تزيين زجاجيات كنيسة (سيدة الرحمة) التذكارية في باريس ، ورسم سبعة عشر نموذجا تمثل فضائل الاسرة المالكة والقديسين شفعائها، ثم انشأ في عام ١٨٤٤، [لكنيسة القديس لويس دو درو، وهي ملك اخر لاسرة اورليان] ثمانية نماذج فنية اخرى، وطلب اليه ، في عام ١٨٣٩ ، الدوق دوليونيس ، رسم لوحات قصر (دامبير) الجدارية ، الا انه لم يبدأ العمل الا في عام ١٨٤٢ ، بعد ان اختار تمثيل موضوعي (عصر الذهب ، وعصر الحديد) ، الا انه كان عليه ان يترك في عام ١٨٤٨ ، التزيين الذي بدأه ـ [وهكذا بقيت اللوحة عصر الذهب غير مكتملة ، اما الاخرى ، عصر الحديد ، فتكاد تكون مخططة] .

وهكذا نجح [انغر] بشكل اجود ، عندما عبر بالرسم عن الذاتي والجوهري في التشكيل ، لذلك ظهرت لوحاته الاخيرة [فينوس الانادومية ١٨٤٨ ، موجودة بمتحف شانتي ـ والعذراء في القربان ، ١٨٥٤، موجودة بمتحف اللوفر ـ والحمام التركي ١٨٦٢ ، موجودة بمتحف اللوفر] ـ ظهرت هذه اللوحات اعمالا نموذجية له بعد اتقانه التصوير ، الا ان جمال اللعب بالحركات والخطوط المعقدة كان اكثر ظهورا في لوحة [المسيح وسط الاطباء ١٨٦٢ ، متحف مونتابان] التي بقيت في حالتها التخطيطية الاولى .

((الاسلوب هو الطبيعة))

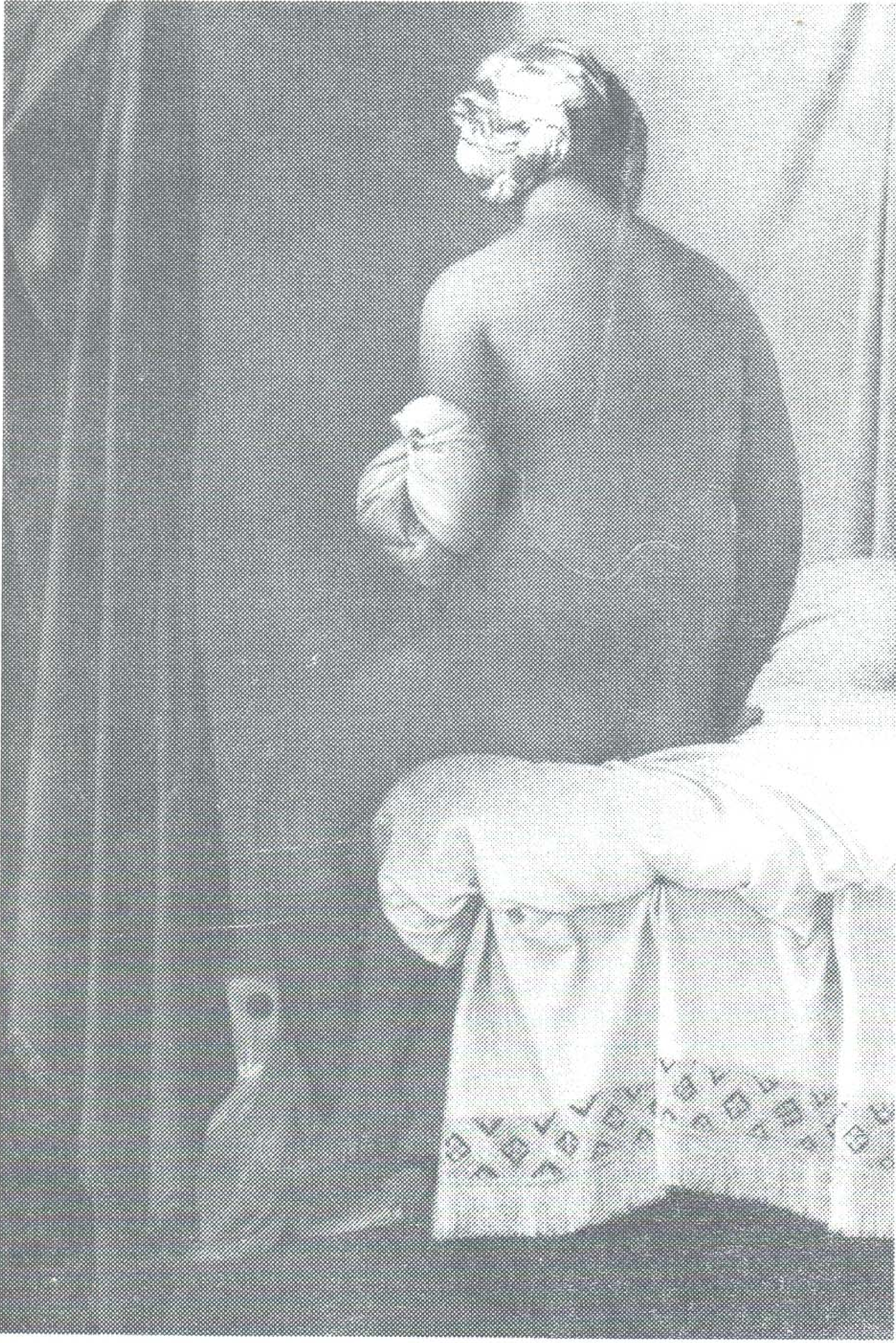
وتحتوي دفاتر مخطوطاته العشرة [المحفوظة في متحف مونتابان ، وفي مجموعة خاصة] على ملاحظات اخذت بعناية في المتاحف، وعلى نقل لنصوص لهوميروس وعلى مآس اغريقية ، وحياة كل من رافائيل وهنري الرابع ، وهي وثائق ومصادر ، اعانت الفنان في اختيار تشكيلات رسومه ، وفي معالجة الموضوع المأخوذ ، فعندما كان يستقر رايه على موضوع ما ، فانه يعالج مجموعة متنوعة من الرسوم والتخطيطات والمحاولات [يحتفظ متحف مونتابان بمئات من تشكيلاتها] ، قبل ان يشرع في التنفيذ الفعلي الذي ينتهي منه بسرعة ،ثم يأخذ ، مرة ثانية ، بعضا من تشكيلاته هذه : وهكذا

عدل بعد عشرين سنة لوحة (اوديب وابو الهول)باضافة رجل الى يمين الصورة ، وتنبأ ، من اجل نقل للوحة (تمجيد هوميروس) المتأخر ، بالغاء بضعة وجوه من بينها شكسبير مثلا ، ان اهتمام هذا الفنان القليل الخيال (والصابر الشكاك ، كما يرى الناقد شامفلوري) نحو الواقعية ، الذي يدفعه الى ان يبقى أمينا للنموذج في رسومه ، قد قاده الى استيحاء اعمال الاساتذة القدامى عندما كان يباشر التصوير التاريخي . ولقد حلل (دانيل تيرنوا) في أثناء دراسته اسلوب آنغر ،

وبشكل صحيح ، كيفية تشكيلات [مثل تمجيد هوميروس ، وامنية لويس الثالث عشر ، أو الحمام التركي ،] التي كانت تركيبا من وجوه مستعارة من هنا وهناك ، ويضيف تيرنوا أنه ، بواسطة هذا العمل العتيد فقط ، وهذا البحث عن نماذج العصور القديمة، وعصر النهضة الجميلة ، قد استطاع أن يصل الى اسلوب التشكيل التاريخي العظيم ، والواقع أن آنغر، انطلاقا من نتاجه المتأمل ، وباللعبة نفسها التي تضم التفكير والتقنية ، قد خلق فنا شخصيا متميزا ودائما،

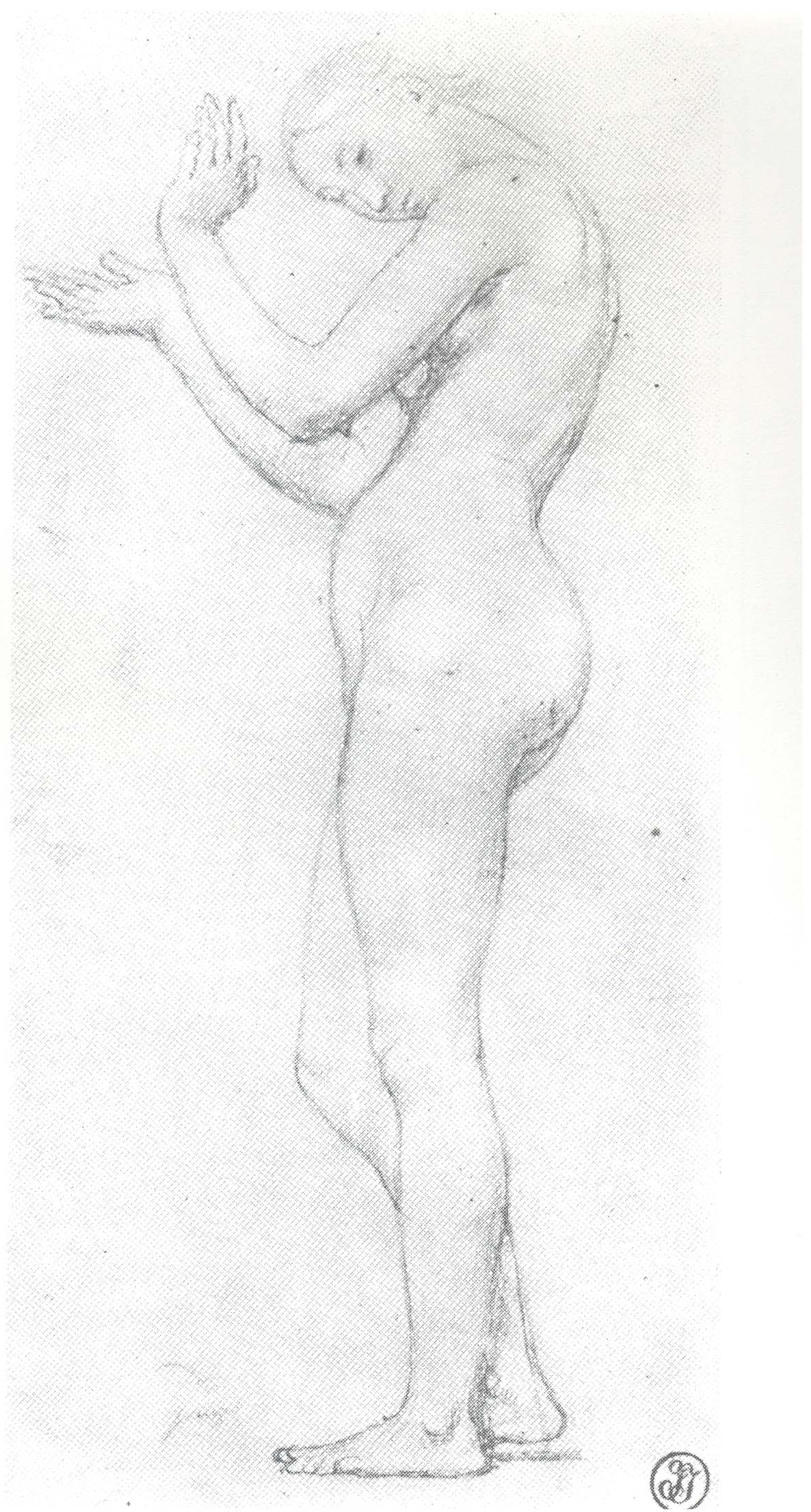
ومن هنا وصف المجد ، هذا الذي اعطاه اياه المحامون عن عقيدة الفنان (دافيد) الاكاديمية ، والنقاد الحادو الذهن ، من امثال تيوفيل غوتييه . ففي ذلك الوقت كان فنه يفاجئهم ، هذا الفن الذي كان يعرف بالخط (خط رافائيل) المعاد النظر فيه ، والمصحح والمزاد عليه) كما كان الهجاؤون يقولون ـ : [وكان يعرف ايضا بغياب اللون .. فليس هناك لون رمادي . الا اللون الرمادي ، وآنغر نبيه] ، كذلك كانوا يدينون بعضا من تجاسرات التشكيل لديه ، وكانوا اخيرا يلومونه (لماذا لا يلومون معاصريه كذلك ؟) ، ولانه كان يكره الحقيقة التشريحية (لوحتا جوبير وتيسيه ، ومحظية الحريم الكبرى) ، وحقيقة المنظور (استشهاد القديس سامفوريان)، ان ما كان يشغل آنغر في الواقع، هو الوصول الى الاسلوب ، فلقد كتب الى رأوول روستيب قائلا : [الاسلوب هو الطبيعة] ، وشارحا على هذه الصورة معني جماليته العميق ، فنتاجه متطور ، الا انه واقعي ، فلقد سجل (ر. روزا مبلوم) الاغراء الذي كان يمارسه آنغر على الظاهرات البصرية، ولعبة المرايا أو الانعكاسات على السطوح المصقولة ،

وكان لديه اهتمام بترميم (اللون المحلي) بحيث يمنح تصوير التاريخ اتقانا لا نظير له ، ولا يقارن باعادة ترميم التاريخ المزعوم للعصر ، فلوحة (فينوس الجريح) التي رسمها والموجودة (في مدينة بال) تذكر بتشكيل حقل من المنحوتات ، ولوحة (روميلوس فاتح اكرون)،



الحمام ـ انغر

تذكر بافريز قديم ، بينما تستدعي لوحته (باولو وفرانشيسكا ـ متحف آنغر) ، من الذهن النمنمة ، ولوحته (امنية لويس الثالث عشر) تذكر بفن (فيليب الشامبيني) . فهو في هذه الرسوم ـ وهي في الواقع التصوير التاريخي لمجتمع العصر ـ يفرض على كل نموذج يمر منها تحت عينه اتقانا يكاد يكون تاما] كما يقول بودلير : ان لوحاته الاحاطة [سماء العاصفة في رسم سيد كارنيه وهي رسم رومانسي] ، والبزة [ثوب السيدة موانسيه الفخم المزهر ذو الالوان الفاقعة] ، والوضع [حركة السيدة هوسونفيل الحالمة] تميز النموذج أكثر أو أقل مما تميز تعبير الوجه ، وزجاجيات كنيسة سيدة الرحمة بباريس ، وكنيسة مدينة درو تظهر تعبيرا عن الجانب الاكثر شجاعة في الفن الانغري ، فالشخصيات التي تشبه عن قرب شخصيات القرن التاسع عشر (لوحة لويس فيليب واسرته) ، مجمدة فيها مفهوم جمالي ينتسب الى عصر آخر : وهكذا تحقق الانصهار الاكثر ايحاء بالحقيقة الواقعة والمثال الخيالي .



امرأة رسمت بالقلم - انغر

تأثير معلم :

كان التأثير الذي تركه (آنفر) في عصره حاسما ، ويفسر ذلك بعدد التلاميذ الكبير الذين عملوا في محترفه، لقد كانوا ، على الاقل ، مائتين ، ينبغي أن نعد بينهم بالاضافة الى أماري دوفال (١٨٠٦ - ١٨٨٥) الذي خلف لنا كتاب مذكرات بعنوان (محترف آنفر) ، يوليوس زيلكر (١٨٠٤ - ١٨٥٦) مصمم قبة كنيسة المادلين في عام ١٨٣٨) ، وفيكتور موتيس (١٨٠٩ - ١٨٩٧) ؛ وهنري ليهمان (١٨١٤ - ١٨٨٢) ، وبيير اوغست بيشون (١٨٠٥ - ١٩٠٠) ، وتيودور شاسيريو (١٨١٩ - ١٨٥٦) الذي كان أنفريا في شبابه ، ثم تحمس فيما بعد لفن دولاكروا ، اما الفريق الاكثر تماسكا وانسجاما فهو جماعة فناني مدينة ليون ، الاخوان فلاندران [هيبوليت ١٨٠٩ - ١٨٦٤ وبول ١٨١١ - ١٩٠٢] ، اللذان اجتذبهما التصوير التزييني فصورا في باريس مجموعات سان سيفاران وسان جيرمان دوبري ، والويس فيكتور اورسيل (١٧٩٥ - ١٨٥٠) ، وبول شونوفار (١٨٠٧ - ١٨٩٧) الذي بقي مشروعه لتزيين البانتيون رسوما تحضيرية على الورق المقوى (موجودة في متحف ليون) ؛ وهناك أخيرا لويس جاغو (١٨٤٤ - ١٨٩٢) ، مصور لوحة (تتمة قصيدة الروح - المحفوظة بمتحف ليون) . ومن المثير للاهتمام أن نذكر أن فنانين أجانب قد تابعوا أيضا دروس آنفر :

السويسريين (ستورلر ، وبارتلمي ، وجسيل) ، والالمانيين (شارل مولر وليبنتز) ، والهنغاري (امريخ روث) ؛ ولقد أشار موخرا (كارلو دي برافوا) الى تأثير آ نفر في توسكانا ، واذا دل هذا على شيء فعلى تأثير مدرسة كانت توجهاتها شبيهة بتلك التي خلفتها الحركات الناصرية (١) أو ما قبل الرافائيلية ، وتفسر الملاحظة الاخيرة تأثير آنفر ، إن فنه يتزامن ويتوافق مع التيار الجمالي الاوربي ، فلقد شبه (روزا مبلوم) بعض تشكيلاته بتلك التي صنعها ريشار باركس بونينكتون (لوحة هنري الرابع وأولاده) ، ووليام دايس (لوحة باولو وفرانشيسكا) والبون بينوفيل (المحظية) ، وجان ليون جيروم (لوحة موليير يتناول العشاء مع لويس الرابع عشر) .

ولقد أبرز بول سينياك دور دولاكروا - عدو آنفر التقليدي - في شرح تطور الرسم نحو التعبيرية الجديدة ، إلا أن علينا الا ننسى أن (ديغا) و (رونوار) و (بيكاسو) وفناني مدرسة البوب قد امتازوا بالاعجاب الذي حملوه للفنان الكبير (آنفر) .

---

(١) نسبة الى مدينة الناصرة .

تيسيانو

بقلم : ر. باولو شيني
ترجمة : لينا خوري

من البندقية النبيلة الى الاشراق الروماني او الامبراطوري :

ينحدر [تيسيانو] من أسرة عريقة ، من (بيغادي كادور) ، وجده (الكونت فيسيليو) كان كاتبا وفقيها، مارس القضاء وتقلب في عدة مناصب قضائية ، ولقبه (كونت) أفسح المجال أمام أساطير كثيرة عن حياته ، رزق بستة أطفال من بينهم (غريغوري) والد (تيسيانو) ، وحسب السجلات الخاصة بعائلة (تيزينيلو) فقد ولد عام (١٤٧٨) ، ولكن بموجب رسالة (فيليب الثاني) فان هذا التاريخ سابق لأوانه بعام واحد ، أما (وولس) و (فاسان) فقد حددا ولادته بين عامي (١٤٨٨) و (١٤٩٠) ، ويبدو لنا أن الرأي الاخير أكثر قبولا ، وذلك حسب الدراسات التي تناولت اسلوبه الفني .

يقول (وولس) بأن والده أرسله الى (البندقية) في التاسعة من عمره ، ليعيش مع أخ له هناك ، وضعه في مرسم (زوكاتو) ثم في مرسم (بيلليني) ، الذي كان يتقاسم المرسم مع والده (جيوفاني) .

وفي عام (١٥٠٨) نجد (تيسيانو) يرسم مع (جيورجوني) واجهة لمخزن في (ريالتو) ، وبدأ في رسم لوحة جدارية لمدرسة (سان انطوان) في (بادوا) عام (١٥١١) ورفض دعوة لزيارة روما ليكون رساما للبلاط البابوي عام (١٥١٣) .

وفي نفس العام رسم لوحة (المعركة) لقاعة (الشورى الكبرى) في القصر الدوقي ، دون طلب اي أجر الا تكاليف نفقاته ، ورواتب مساعديه .

وارتبطت حياته بعلاقات عام (١٥١٦) مع عدة شخصيات منها (الفونس الاول) دوق (فيراري) وعام (١٥٢٣) مع (ماركيز مانتوا) وتردد على (مانتوا) حيث تعرف على (جول رومان) ، وفي عام (١٥٢٥) تزوج من (سيليسيا) وعاش معها ، ورزق بولدين .

صادق (شارل كانت) في (بولونا) ، أثناء اقامته فيها (١٥٢٩ ـ ١٥٣٠) ، وذلك بمناسبة تتويجه كونتا وفارسا للأبيرون الذهبية ، وخصص له معاش (٣٠٠) دوقه .

بدأت العلاقات بين (تيسيان) وبين (دوق أوربينو) ، عام (١٥٣٢) ، في هذا العصر نمت الصداقة بين الرسام والمهندس « سانسو فينو » والشاعر (أرتان) .

في عام (١٥٣٩) تدخل (أرتان) لكي يقبل (تيسيان) برسم صورة شخصية للدوق .



وجه - الفنان تيسيانو

ونفذ عام (١٥٤٣) الصورة الشخصية للبابا (بولص الثالث) ، وقد وصل الى (روما) ، واستقبل بحفاوة بالغة ، ولكن في (الفاتيكان) تلقى دعوة لزيارة (ميكلانجلو) ، بينما عين (فازاري) مرشدا له ، وزار الآثار والروائع الفنية ، وتحمس للفن الكلاسيكي ، لكنه جاء ليرسم لا لينقل رسوم غيره ، واعتبره الفنانون بانه دخيل ، وقد نقد (ميكلانجلو) مستنكرا رسمه ، ولكن بعد أن قبل كمواطن (روماني) ، عاد (تيسيان) الى (البندقية) وقام بجولة للترفيه حيث نفذ صورة لوجه ابن البابا .

وبعد انتصار الامراء البروتستانت في معركة (موبليرغ) عام (١٥٤٧) ، بدأت تبرز اهمية (شارك كنت) ، وتتأكد وقد ذهب (تيسيان) الى (أوغسبورغ) وبقي حتى عام (١٥٤٨) ، ونفذ فيها صورة لوجه الامبراطور وسجينه ، ولشخصيات أخرى في البلاط ، واصطحب ابنه معه .

عاد الى البندقية بعدها ليرسم (لوحة الشهيد القديس لوران) ، وفي كانون الاول عام (١٥٤٨) سافر الى ميلانو ليرسم صورة (فيليب الثاني)، ودعوة أخرى الى (أوغسبورغ) من (شارك كنت) الذي اتفق على رسم لوحة في عام (١٥٥٠) ، وفي العام ذاته رسم لوحة لعائلة فيليب الثاني والموجودة الآن في (البرادو) .

وفي عام (١٥٥١) عاد (تيسيانو) الى البندقية حيث أمضى فترة هناك وحيدا بعد وفاة (آرتين) عام (١٥٥٦) .

أما (فيليب الثاني) الذي سحر بأعمال (تيسيانو)، والذي اهتم بكل أعماله الدينية والخرافية ، والذي أسماها (قصائد) ، وفي ٢٢ كانون الاول وبرسالة موجهة للملك عدد اللوحات المرسلة الى الامبراطور لتحصيل ثمنها .

وقام (فازاري) بزيارة لتيسيان حين زار البندقية عام (١٥٥٦) وتحدث عن حياته في كتابه الشهير .

أما رسائل (تيسيانو) الموجهة الى (فيليب الثاني) فهي تعطينا فكرة عن حياته ، وعن أعماله الفنية التي رسمها والتي كان آخرها عام (١٥٧٦) .

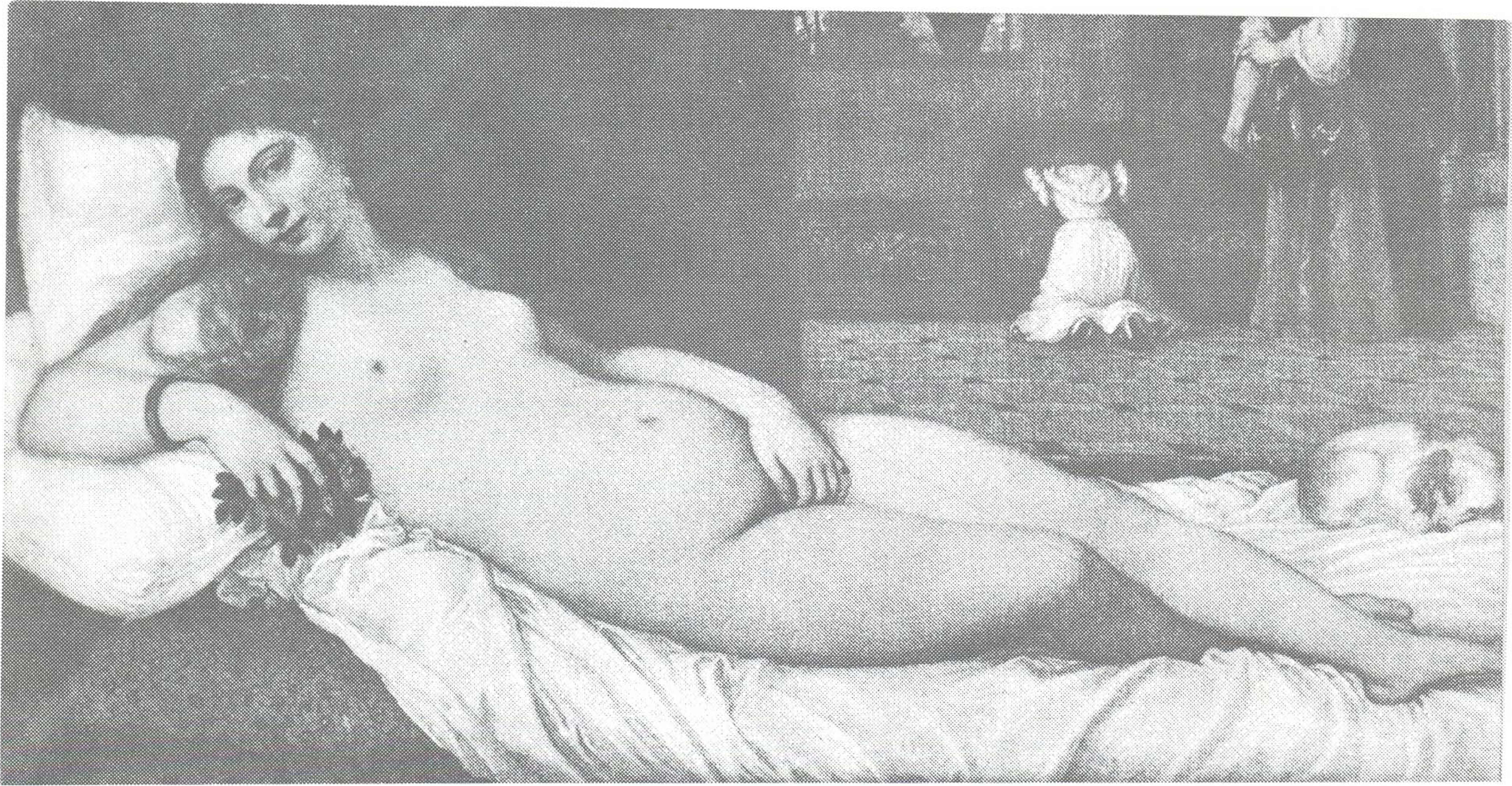
توفي تيسيانو بالطاعون عام (١٥٧٦) وأمر مجلس شيوخ المدينة أن تقام له جنازة احتفالية لا تقام الا للعظماء .

الايمان بانسجام العالم :

اكتسب (تيسيانو) شيئا من معلمه الاول (زوكاتو). ولكن ما تعلمه من (بيلليني) كان هو الاساس ، وهكذا بدأت الدعوات توجه اليه للتصوير الجداري ، مع (جيورجوني) ، وان التطور الذي حققه (تيسيانو) قد بدأ يتحدد حين بدأ يعجب بما كان (جيورجوني) يرسمه ، والذي تحرر اللون فيه وتعدل عن طريق (النور الطبيعي) ، وقد دلتنا أعمال تيسيانو الاولى على وضوح هذا التأثير عليه ، واكد موهبته منذ البداية حين رسم صورة (وجه) وهو في بداية شبابه ، وخلال السنوات العشر الاولى رسم لوحة (نبيل مع كتاب) موجودة الآن في (المتحف الوطني في واشنطن) .

وقد قدم لنا عبر هاتين اللوحتين بحثا في تمييز الشخصية المرسومة ، وأدرك عبر هذا البحث المظهر الخلقي اضافة الى المظهر الجسدي ، وهكذا كشفت عن تعارض واضح مع الروح التأملية والمؤثرة عند (جيورجوني) ، والتي أثرت عليه مع ذلك ، وظهر رد الفعل هذا في لوحته الجدارية لمدرسة (سان انطوان) في (بادوا) عام (١٥١١) ، وأثناء ذلك .

قال الشاعر الالماني الشهير (غوته) عام (١٧٨٦) الحاضرين في هذه المدينة :



فينوس - تيسيانو

ـ ((هناك حقيقة فوق الطبيعية في اعمال (تيسيانو) قادرة على التغلب على كل شيء)) .

وفي أيامنا هذه استطاع (لونغي) فهم القيمة الفنية لهذه الصور الجدارية ، كما هي الحال عند (بييرو ديلا فرنسيسكا) ، اذ أن التعارض بين النور والظل ، قد بدل الاسلوب اللوني كله .

وفي تشرين الاول عام (١٥١٠) توفي (جيورجوني) ، وبموته عاد (تيسيانو) الى رشده ، وشعر بأن أصبح مستقلا باعتباره التلميذ الوحيد والجدير بتحمل ميراث رسمي فني ، فأتم بعض أعمال غير منتهية له ، من بينها الحفلة الموسيقية الريفية ، الموجودة في متحف اللوفر في باريس ، ان السحر الذي تحمله هذه اللوحة من انقى ما حملته أعمال (جيورجوني) دون أدنى شك ، ولكن بعض التفاصيل الاولى تذكرنا بذوق (تيسيانو) .

وفي احدى الاعمال الاولى المرسومة قبل عودة (تيسيانو) من (بادوا) ـ المذبح الصغير للقديس مرقس والقديسين الاربعة ـ ، تحدث (فازاري) عن الملامح الجورجينية التي بدت على قديسي (تيسيانو) والذي قدموا لنا عن طريق صور طبيعية ، نفذت بعناية فائقة بالالوان الزيتية .

وفي لوحة أخرى رسمها في تلك المرحلة ، وهي على ارتباط بلوحة الحفلة الموسيقية واسماها (نبات البلسمين) ، والموجودة في (لندن) ، تسيطر عليها روح (جيورجوني) أيضا لأن (تيسيانو) عرف كيف يوحد بين الحدث الذي تمثله اللوحة وبين ايقاع الطبيعة المحيطة به .

برزت شخصية (تيسيانو) في لوحة (عماد السيد المسيح) والموجودة في روما متحف الكابيتول ولوحة (الحوار المقدس) في قصر (بالبي) ، ولوحة (سالومي) في قصر (دوريا) ، وتميزت بصفات خاصة .

لقد عرفت تجارب (تيسيانو) على انها (كلاسيكية عميقة ، تملك توازنا بين العقل والعاطفة ، وقد عبثت بحماسة كبيرة للحياة ، وبصفاء رائع الجمال ، عبر الرسام خلال هذه السنوات عن ايقاع واسع احيانا ، واحيانا احتفالي ينم عن جمال منسجم كل الانسجام.

ان اهم ما قدمه (تيسيانو) في هذه المرحلة هو تجديد المعاني الدينية لتتوافق مع شخصيته ، وذلك في لوحة (الحب السري والحب الدنيوي) ـ روما ـ فيلابورغيز ـ والتي اشارت الى انتهاء الفترة الجيورجونية عنده ، فالطبيعة الملونة بلون الشفق والتي تطبع الجزء المركزي من العمل بطابع خاص [صورة امراتين جالستين على تابوت حجري] ، ان هاتين المراتين تجسدان بنيوية بعيبة عن ملامح الرسم عند (جيورجوني) ، والى جانب هذه اللوحة ، هناك اعمال له تمتلىء باشكال رائعة والوان براقة مثل لوحة (الحوار المقدس) التي تمثل تتمة للوحته (العذراء والكرز) الموجودة في (فيينا ـ المتحف) ، ولوحة (السيد المسيح والنقود) ولوحة (البشارة) .

اما صور الوجوه التي رسمها في النصف الثاني للسنوات العشرة التالية لعام (١٥١٥) وهي لوحة (وجه رجل) و (وجه عازف الكمان) و (وجه الضابط الشاب) ، في هذه اللوحات ، عارض (تيسيانو) باسلوبه

الخاص ، كل رسوم (جيورجوني) لكنه تبنى بعض التشكيلات التي قدمها سلفه ، وذلك عن طريق (تثبيت صفات الشخص) والتعريف بكل شخصيته .

ان لوحة (صعود العذراء) المرسومة بين عامي (١٥١٦ — ١٥١٨) اكثر بهاءا وتقدم لنا تجربة خلاقة متجددة ، وذلك لانه استطاع ان يربط بين الاشخاص الثلاثة بواسطة نور مخالف للقاعدة ، وذلك رغم النقص في وحدة المنظور . أما مجموعة تلامذة السيد المسيح فقد تميزت بطبيعة واضحة ، عاكس الملائكة والاجنحة ومزج الاشراق بشيء من السماء والليونة التي لم تعرف في لوحة اخرى .

أما لوحة (القربان المقدس) فهي احدي لوحات ثلاث رسمها (تيسيانو) بين عامي (١٥١٨ — ١٥١٩) ، لقاعة (ألفونس الاول) في قصر فيرراي . ولوحة (أعياد باخوس) التي تظهر فيها الملامح الوثنية ، نجد أن هاتين اللوحتين تقدمان لنا نفس قوة التعبير باللون التي كانت في لوحة (القربان) ، لقد أوجد (تيسيانو) ايقاعا رائعا في التشكيل وربط بين (الشخصيات) الواحدة مع الاخرى ، وتلاعب بالاشخاص والمساحات الملونة ، والمتضادة بشكل ناجح وذلك كتعارض بين الظل والنور ، وفي لوحة (باخوس) التي بدأها عام (١٥٢٢) وانهاها (١٥٢٣) تظهر حرارة النور عند الظهر ، الذي يمتد في كل المساحات لتعطي الاجسام حيوية فنية ، ان التعبير اللوني المقوى بحركته ، بينما التشكيل ممتليء بالايقاع ، **وفي عام (١٥٢٠) أنهى (تيسيانو) لوحة (القديس سباستيان) ،مؤلفا المشهد بعدة رسوم اولية، وطور اللوحة بكل تفاصيلها ، وقدم لنا تصويرا دقيقا جدا .**

ان التوتر القوي والمرهق للشخصية يذكرنا بتماثيل (ميكلانجلو) الشهيرة (العبيد) وفي لوحة (قيامة السيد المسيح) يبدو ظلام الليل مأساويا متكسرا بأشعة الفجر الاولى ، منفذا صورة تفصيلية وكاملة للسيد المسيح .

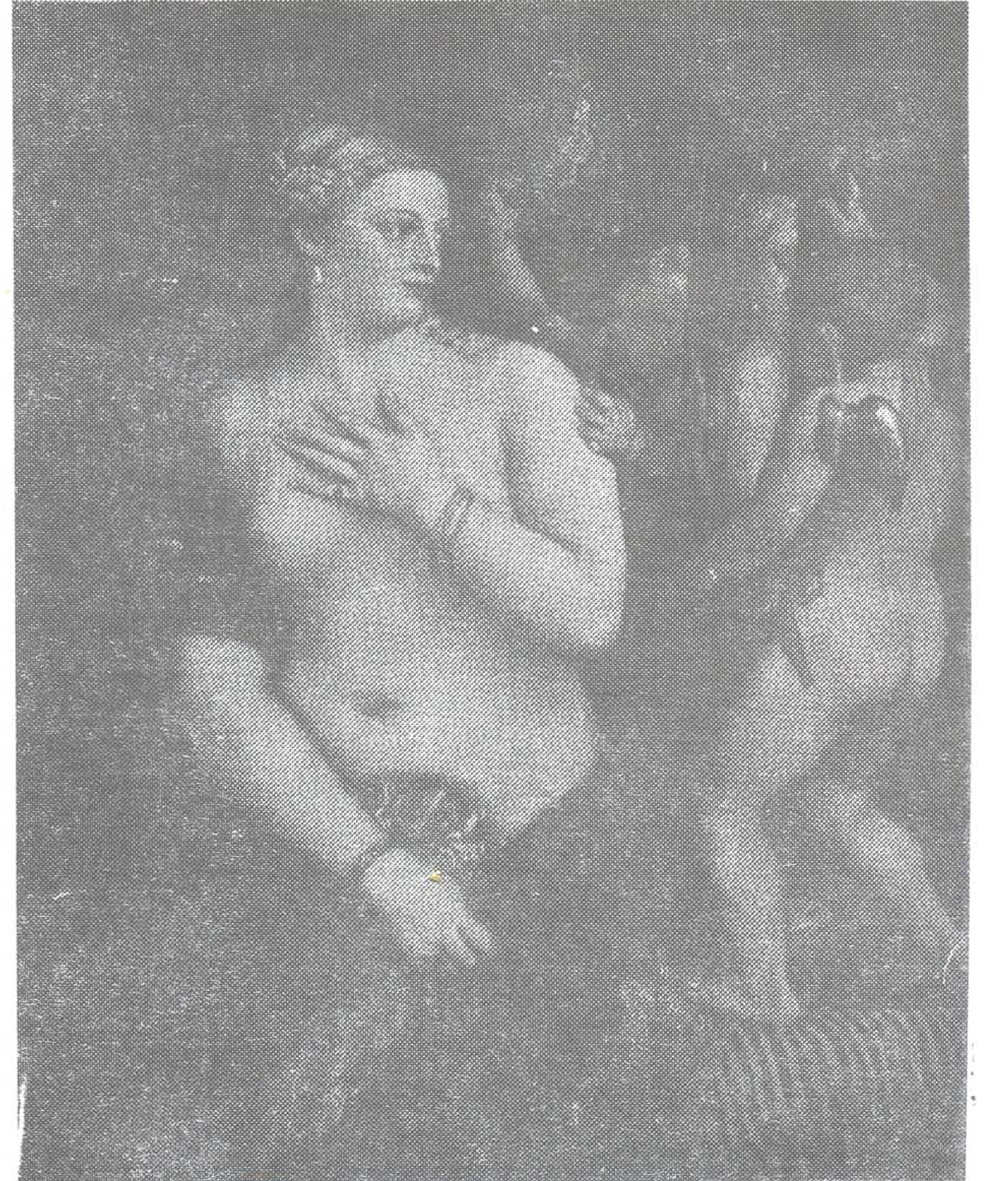
وفي هذه الاعمال تبدو (الواقعية الطبيعية)الخارقة للفنان والكلاسيكية بفكرها ، لكنها جديدة بمفهومها الخيالي للمساحات .

ان رسم صورة الوجوه تشكل مرحلة هامة في نشاط (تيسيان) الفني ، وذلك خلال العقد الثالث ، ليس التعبير النفسي للنموذج بل بالعلاقة الجديدة التي تربط الوجه والمساحات ، والتي بفضلها يأخذ الشخص ابعاده العميقة ، والهامة .

وبعيداً عن تأثير جيورجوني ومدرسته رسم (التيسيانو) عدة لوحات أهمها (الرجل والقفاز) وفيها اكد على تفوقه في أعماله ، ففي لوحة (أسرى بازارو دي فاري) التي أنتهت عام (١٥٢٦) جدد (تيسيانو) الموضوع



لافينيا - لتيسيانو



فينوس والمرآة -

التقليدي للوحة (الحوار السري) بفضل منظور مكاني مناسب جدا .

أما لوحة (الوضع في القبر) في (اللوفر) فقد ضخم الجو الدرامي للعمل بلون الشفق رابطا الوجوه الواحدة مع الاخرى بايقاع واسع من الحماسة ومن الطبيعة الشعبية .

وفي شباط عام (١٥٣٠) بدأ عملا فنيا صغيرا [العذراء والارانب] ، وموضوعها يشابه موضوع لوحته الحوار السري ، لكنه عالجه في احضان الطبيعة ، فأغناه بما عكسه من علاقات ، رغم أن خط الافق مرتفع جدا ، والشخصيات لا تملأ المساحة كلها ، لكنها تعيش في تكوين منسجم متلائم مع الطبيعة .

وقد عمق هذه التجربة في اعماله (العذراء مع الطفل) و (القديسة كاترين) و (القديسة آن) ، وذلك حين أصبح يضع الاشخاص في مقدمة اللوحة منفصلة عن الافق والطبيعة الواسعة ، مركزا على اللون الازرق البارد للهضاب البعيدة ، وهكذا بدل اهتمامه في الطبيعة ، ليقدم لنا صيغة من الطبيعة المثيرة .

وانهى تيسيانو لوحة (اظهار المعبد) لمدرسة المحبة، ولوحة (فينوس أوربينو) وهاتان اللوحتان تقدمان لنا روحا طبيعية واحدة ، علما بأن لكل منهما موضوع خاص ، ففي لوحة (اظهار المعبد) بدأ (تيسيانو) مفهومه الذي يشبه مفاهيم (فيرونيز) و (تنتورتو) ، وفيه توجد أشياء مزعجة في اللوحة ، ففي اللوحة ابتذال عادي يبدو مسيطرا على الموضوع ، ولكن الموضوع يتجسد ضمن ارياف جديدة ، أكثر تحررا من ريف (تيسيانو) .

وفي لوحة (فينوس) أظهر جيورجيني حالة المرأة المثالية، لكن (تيسيان) في لوحته عن (فينوس) جسد حقيقة واقعة في رسمه للنموذج الحقيقي ، للجمال الجسدي ، فهو يرسم الوجه بجوه الطبيعي ، وكذلك المرأة العارية التي أعطى لوجودها سببا ، وهو الغبطة وسعادة الوجود .

وفي الاربعين من عمره ، نفذ (تيسيانو) صور الوجوه متبعا الطريقة الموضوعية التي تظهر أكثر فأكثر في لوحة الكاردينال (ايبوليت ميدتشي) كما في لوحة (شارل كانت مع كلب) التي كشفت عن الرغبة في التعبير عن الطبقة الاجتماعية للشخصية المرسومة ، ومن هذه النوعية من الاعمال نرى عدة لوحات منها ، [اليونورا غونزاك وفرانسيسكو ماريا ديلا روفر] وفيها وصل (تيسيانو) الى أكبر تعبير في [الشابة ذات الفراء] وفي لوحة [الحسناء في قصر بيتي] .

وبعد مرحلة تأثر بجيورجوني اتجه (تيسيانو) الى تطوير اسلوبه الخاص باستعمال اللون باسلوب كلاسيكي مشرق وفرح ، داخلا في اعماق الطبيعة وفي الاربعين بدأ يدخل اسلوبه شيئا من التصنع الفني ، عاري ذو عضلات ، اوضاع نحتية ، حركات دورانية ، العاب توازن ، رسم مجموعة شخصيات .

أن شهرة (ميكلانجلو) قد طغت ، وانتشرت الى البندقية ، وقد أعطى (تيسيانو) البراهين على واقعية الطبيعية كما في [لوحة التجلي في المعبد] ولوحة [تتويج] ، ولكن ثمة تأثيرات لمدرسة التكلف الفنية ، التي بدأت تأخذ تأثيرها حتى على (ميكلانجلو) في نهاية حياته ، وهكذا تأثر (تيسيانو) بهذا الاسلوب ، لكنه استطاع أن يدمجه في عمله الفني الذي يعتمد على اللون ، بكثافة اللون تحرر (تيسيانو) منه ، ولهذا بدأ يقلل من رسم الوجوه .



العلم - لتيسيانو



لوكرلي وتراجان

ومنذ عام (١٥٥٠) بدأ يتعمق في بعض الصفات الخاصة بفنه ، فاكتملت عنده وحدة الرؤية بين (الوجه) و (وسط اللوحة) بالتطابق بين العنصرين ، وقد تابع هذا التحليل حتى النهاية ، وبدون تسامح لكل شخصية من شخصياته ، وعمل بضربات ريشة سريعة، مركبا الضربة فوق الاخرى ، فأعطى بوضوح طبيعي الوجود المادي والروحي للموضوعات المرسومة .

ان (صورة وجه بول الثالث) مع ابنائه الصغار ، هي الوثيقة الكبرى التي تدل على المفاهيم الخاصة بعصر النهضة ، فقد رسمها في (روما) ، وكان قادرا على ملاحظة لعبة المشاعر والحوار بين الاشخاص ، واعتبر (تيسيانو) هذه اللوحة ، كأنها شريحة من حياته ، حققها بألوان متدفقة ، وبمختلف الاشكال اللازمة لتقديم الظلال بالالوان ، واستطاع تجسيد لحظة احساس روحي عميق .

أما في لوحة (شارل كانت في معركة موبيليبرج) فتبدو صفحة جديدة ليست اقل روعة أو مأساوية ، ان سيطرة اللون الاسود ، تبدو واضحة ، والظلمة تلف نور الشفق ، لقد أراد تمييز شخصيته بتحويلها لرمز .

واللوحة الاخرى [لشارل كانت جالسا] ليست اقل دلالة من غيرها أو أقل تعبيرا عن موضوعاته الريفية، حيث الريشة تبدو متحركة بدون أي تردد ، أما لوحة (ايبوليت ريجنيالدي) فقد ارتبط (تيسيانو) بانفعال قوي جعله يعبر بنظرة ملؤها الانسانية .

وقلت موضوعاته الدينية ، وبدأنا نشاهده يضخم المواقف والحركات وتزداد حدة التضاد بين الظل والنور، وهكذا اختار الموضوعات الوثنية والخرافية ليحقق فيها تعميقا لاسلوبه السحري ، وهكذا يعود الى موضوعات سبق له ان عالجها في شبابه .

وعلى كل حال فقد تبدلت مصادر وحيه الفني ، وتبدلت طرقه التي اتبعها لتنفيذها ، ففي لوحة (فينوس والحب) يقدم لنا اشراقا لونيا وحسيا ، و (فينوس والمرآة) و (ديانا) ... وغيرها تؤكد لنا ان اللغة النهائية لتيسيانو قد اتجهت الى تفكيك الشكل ، واعطاء المكان لقيم وجدانية وشعورية عاشت معه حتى وفاته .

ان الحقائق الشعرية التي الفها (فيليب الثاني) والتي كانت (ديانا) موضوعها وحتى آخر مرحلة من مراحل الرؤية الفنية عند (تيسيانو) ، نرى اللعبة اللونية التي تظهر على شكل ذوبان في الغبار المنتشر في الجو .

ومع هبوط (النهضة) وبداية (الطبيعية) ، بدأ تيسيانو يبحث في جعل اعماله أكثر ذاتية ، في رسم الوجوه ، فاستخدم الالوان المميعة ففي لوحة (فونيه)، نرى المنظر الليلي حيث تشتعل النار ، انه لا يعطينا الشخصية رفعة قدر ما يعطي التعبير عن ظرف مفاجيء ، يبين قلقه .

ان الروائع التي انتجها(تيسيانو) خلال شيخوخته، نجحت بدون انقطاع ، فعلى سقف القديس مرقس ، لوحة (العلم) و (البشارة) وفي لوحة (فينوس تربط عيون الحب) ، نرى اللون يتشتت بلمسات نيرة والمنظر الريفي تحول الى قيم متممة .

ان الموت هو الذي منعه من اتمام لوحته (الشفقة)، وهذا العمل الاخير كان آخر ما رسم من وجوه فقد حملها قدرة روحية هائلة ، ونراها في متحف (برادو) قد امتلأت بالضوء ، وظهر الظل فيها بلمسات سحرية أصبح عبارة عن غبار ناعم .

تيسيانو
أكبر تقني عرفه ... التصوير الزيتي

بعد (جيوفاني بيلليني) الذي كان تلميذا عنده ، و (جيورجوني) الذي كان زميل دراسة ، ما كان على (تيسيان) الا أن يتابع عملهم ، واضاف طريقته التي توصف على أنها شبيهة بما قدمه (رافائيل) و (اندريا ديل سارتو) ، وكما كان معاصروه مبدعين كان هو .

قد يكون من الصعوبة بمكان ان نعرف من كان بين هؤلاء الفنانين ، هو المبدع الاول للتقنية الفنية ، ولكن (تيسيانو) كان أكثرهم استحقاقا لهذا اللقب ، لانه أعطى التقنية قفزة غير عادية ، ان عمله الفني الرائع يوجد كما توجد اعمال (روبنز) في جميع متاحف العالم .

وتتميز بحس مرهف ، حتى ان كلمات صديقه الشاعر (أرتين) التي قال فيها بأنه موهبة لا مثيل لها ، والذي عاش فترة طويلة . عاش حتى قارب المائة ، فكان أكبر مبشر بنجاحه ، ووصفه بالخارق وأمام معاصريه أكثر من متابعيه .

كان جميلا وكبيرا وقويا مع نظرة حادة كالنسر ، حساسا في تصوير وجوه كبار السن ، انظر الى رأس (يوحنا) تحمله (سالومي) انه كرأس الرسام نفسه ، لهذا كان يعرف كيف يستفيد من الظروف عندما كانت تميل نحوه، أحب المرأة ورسمها بهيئات مغرية وجذابة، فكانت الاكثر سحرا واثارة .

لقد ضمت لوحته (فينوس اوربينو) ، قطعة ملائكية ، الرأس يبدو مستندا على وسادة صغيرة ، والصدر مشرق ، والذراعان مطويتان ، واليد تحمل الورود ، وشلال الشعر الاحمر يغطي الجسد اللؤلؤي.

وكل الاشياء الاخرى تتمم المشهد ، قالب فني يجمع الكل ، ويبرز أثاث العصر ، المرأة الوصيفة رائعة

أمام صندوق . لقد رسم تيسيانو العديد من الوجوه، أما (الامير فرانسوا) فقد ظن بأن شرفه قد ثلم لانه لم يرسم من قبل تيسيانو ، ولما كان غير قادر على الذهاب الى البندقية ، ولم يكن (تيسيانو) يرغب في زيارة (باريس) فقد رسم لوحة له من ميدالية ارسلها. لقد رسمها معطيا للامير طابعا مسيحيا ، موضحا روحه الفاسقة الحية .

ومن جميع اللوحات الرسمية التي رسمها لوحة الامبراطور (شارل كانت) على الحصان في (البرادو) والذي عاش (تيسيان) فترة حكمه لايطاليا ، واجتمع به مرتين في (أوغسبورغ) ، ورسمه بسلاحه الذي ارتداه في المعركة حيث قاتل .

ان (تيسيان) بدون أدنى شك هو ميكلانجلو حقيقي ، وهو يحول الوجود الى مشاهد سعيدة ومشرقة . ويعطي الشخصيات التي رسمها انطباعا حياتيا بوجودها الخاص ، ففي بياض الجسد ، وفي فخامة الاقمشة ، وفي الرمادي المعطر بالورود والالوان انه الشاعر الذي يستطيع أن يعبر عن ذاته بالريشة ، وكان (تيسيانو) يعرف جيدا ، بأنه يهتم باللوحات الكبيرة الخرافية ، انها الملاحم ... ان المشاهد التافهة تأخذ قيما استثنائية بواسطة التحول اللوني والذي رسم لوحاته بها .

يقول (لومازو) في كتاب (فن الرسم) المنشور عام (١٥٨٤) :

ــ ان (تيسيانو) يمثل قمة التقنية الفنية ، واذا اردتم متابعة تطوره الفني بالمقارنة بين (لوحة الحب الالهي والحب الدنيوي) ولوحة (ديانا) فان الخلاف في التقنية ، يرجع الى القدرة الخارقة ، انه فنان غارق في الوجود يقبل الكائنات،الاشياء ، الوقائع، مبعدا كل ما يجعله حزينا ، أو مؤلما ، أو محطما .

لذلك كان الفن الحسي يعكس فن (ميكلانجلو) الذي يفرض ألمه وصرخاته ويحمل لنا توازنه الجيد ، وخاصة اتصاله بالطبيعة ، وأية طبيعة ، ليست الطبيعة الروحية التي يقدمها (ليوناردو) والممتلئة بالمطاردة الشيطانية التي يعكسها (جيروم بوش) .

الصاعقة والاهوال والمتاعب والآلام ، لا تملأ هذا الوجود ، ولكن الزورق يمر والنجوم تلمع دوما في السماء ، هذه هي عبرة (تيسيانو) من أعماله .

واذا كان (العمل الاخير) له ، يقدم لنا شيئا من الحزن فهو محاط بالفخر بكل شيء ، واذا كان الفنانون يأتون اليه ليستزيدوا من كماله وفنه ، فهو لا يرسم في نهاية حياته الا لنفسه ، حبه للالوان كان قائده ،ووصل بريشته الى تعبير مذهل ، أعلنه (رينوار) و (بونار) و (تولوز) .



لوحة تعليم الحب - لتيسيانو



ڤينوس تحيط بها النساء .

أوسكار كوكوشكا

رغبة بائسة في الحياة والتعلم عبر وجود مضطرب

ماكيافيللي ماكيوتا
ترجمة: عماد غيسة

ولد أوسكار كوكوشكا من أب بوهيمي وأم من منطقة (ستيريا)(١) في الاول من اذار عام ١٨٨٦ ، في

بوشلارن الواقعة على نهر الدانوب في النمسا ، وانتسب عام ١٩٠٥ الى مدرسة المهن والفنون في فيينا حين بقي هناك حتى عام ١٩٠٩ ، وعمل كرسام في مراسم (فينيير فيركستاتي) التي كانت تقوم بانتاج الاعمال الفنية ، وكرس حياته للمسرح اذ نشر في عام (١٩٠٨) مسرحيتين دراميتين هما : [أبو الهول ورجل القش] (التي اعيد نشرها في عام ١٩١٧ بعنوان جديد جوب) ، ومسرحية [المعتدي أمل النساء] .

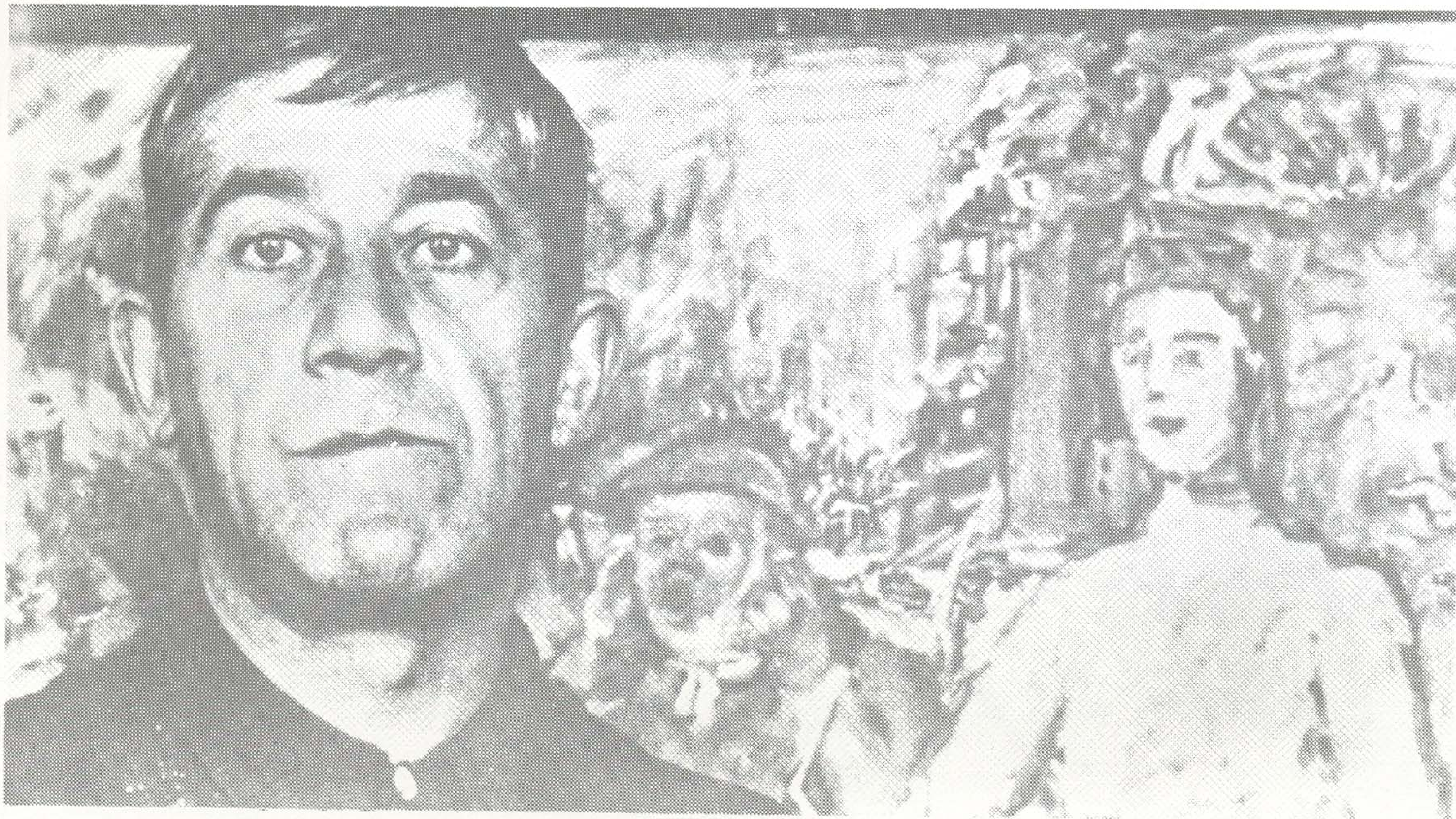
وفي عام ١٩١٠ ، كتب قصيدة [الحالمون] التي ظهرت مزينة بتسعة رسوم ، ومنذ ذلك الحين ، اشتد نشاطه في الرسم والحفر والادب ، وابتدأ الحديث حوله في أوساط فيينا الفنية كاكتشاف باهر ، وخلال السنوات التالية ، عمل باستمرار في التصوير وشجعه على ذلك أصدقاء مخلصون كالمهندس المعماري [أدولف لوس] والشاعرين [كارل كروس] و [بيتر التنبرغ] .

وقد أقام أول معرض شخصي له في عام (١٩١٠) وقد أعجب الفنانون بهذا المعرض بقدر ما كرهه الناس واستقر في اقامة المعارض خلال السنوات التالية ، وبهذا ويستحق المعرض الذي أقيم في [هاغين بوند] في (فيينا) الذكر الحسن ، اذ عرضت فيه خمس وعشرون لوحة اثارت غضب ولي عهد فيينا [الارشيدوق فرانسوا فرديناند] وفي عام (١٩١٤) رسم اوسكار احدى لوحاته الهامة المسماة [العاصفة] ، وعندما اندلعت الحرب ، كان يقاتل على الجبهة الروسية ضمن فرقة من الخيالة ، فأصيب عام (١٩١٥) بجروح خطيرة في رأسه وصدره ، وتعاقبت خلال الاعوام التالية فترات من العمل والمعالجة داخل عدة مستشفيات في فيينا أول الامر ، ثم في (دريسدن) و (ستوكهولم) وفي عام ١٩١٨ ، وبفضل (بول ويستيم) ظهرت أول دراسة عن كوكوشكا ، ثم تبعتها دراسات اخرى بالالمانية والايطالية والانكليزية ، كالدراسة التي قام بها كل من (جورج بيرمان) عام (١٩٢٩) و (ميكل انجلو ماكيوتا) عام (١٩٤٢) و (ادريس هوفمان) عام ١٩٤٧ ، و (هانس ماريا وينغلر) عام ١٩٥٧ .

وفي عام ١٩١٩ ، دعي (كوكوشكا) ليعلم في اكاديمية الفنون الجميلة في دريسدن ثم عدل عن ذلك عام (١٩٢٤) مكرسا حياته للترحال ، وبدأ برسم مجموعة من المناظر الطبيعية المستوحاة من ايطاليا وفرنسا وانكلترا وهنغاريا التي اكتسبت فيما بعد شهرة عظيمة ، وفي عام (١٩٣١) عاد الى فيينا وعمل فيها سنوات عدة ، حيث بدا بعد ذلك برحلات جديدة ، وأقام بشكل خاص في باريس

---

١ – ستيريا Styrle : منطقة في النمسا تقع بالقرب من جبال الالب النمساوية .



كوكوشكا أمام احدى لوحاته .

خلال عامي ١٩٣٢ و ١٩٣٣ ، ثم توجه الى براغ عام ١٩٣٥ ، وتزوج (أولغا بالكوسكا) التي رحل معها الى لندن عام (١٩٣٨) عشية الاحتلال الالماني لتشيكوسلوفاكيا ، وخلال ذلك الوقت ، دمرت اربعمائة وسبع عشرة لوحة من لوحاته الموجودة في المتاحف الالمانية ، اذ اعتبرها النظام النازي أمثلة مطابقة [للفن الفاسد] ...

وفي منفاه [انكلترا] ، اضطر الرسام للعيش ببؤس وفقر وسط اناس لا يفقهون شيئا عن فن التصوير عنده ، وعاد للعمل ثانية حيث قام برسم بعض الشخصيات والمناظر والمواضيع السياسية التي استوحاها من أهوال الحرب ، وفي عام (١٩٤٧) عاد من جديد للترحال ، حيث خصصت له عام (١٩٤٨) صالة للعرض أعادت له شهرته ، فعاد الى وتيرة العمل السابقة اذ رسم شخصيات ومناظر جديدة .

وفي عام ١٩٥٣ ، عين استاذا في الاكاديمية الصيفية في (سالزبورغ) وشغل هذا المنصب لسنوات عديدة يغمره نشاط الشباب ، وعبر تلك الفترة ، رحل الى سويسرا ليقيم في مدينة فيلنوف على بحيرة جنيف في منزل بناه لنفسه كي يتابع عمله .

أما لوحاته المنتشرة في العالم بأكمله ، فتوجد في أهم المتاحف ضمن افضل المجموعات .

أعمال اوسكار كوكوشكا

تاريخ حافل بحبه للحياة والانسان

في الوقت الذي انقضت فيه السنوات العشر الاولى من قرننا هذا ، قدم الرسام الشاب (كوكوشكا) بالاضافة الى مجموعة من الرسوم ، اعمال حفر على الحجر وبعض الاعمال الزيتية ، وقد اعتبر ذلك شيئا جديدا بالنسبة لمدينة فيينا وفنها ، وبفضله انتقلت عدوى الذوق الرفيع والاصيل في فترة الانفصال الى فنانين ابدوا عند بداية نشاتهم ميلا للروح والبناءة وللاشكال القوية ، أولئك الذين ، على العكس ، اضعفوا فيما بعد شيئا فشيئا خطوطهم وحذفوا الضوء الخافت وأضافوا للخطوط حركة تموجية وطائشة ، وقد تاثر (كوكوشكا) في أعماله الاولى بروعة هذا الفن الساحر والجذاب وتشهد بذلك رسومه ولوحاته المائية .

بيد انه بعد ذلك سرعان ما ظهرت الرسوم الاولى المبنية ضمن خطوط ثابتة وواضحة حتى بدت تظهر القيمة الهيكلية للاشخاص ، في حين تبدو بالكاد الالوان الشفافة والناعمة ، ولكنها لم تكن تشكل بعد العنصر الفعال الذي يبدو في اعماله التالية ، بدءا من اللوحة التي رسمها لنفسه عام (١٩١٤) والتي تبلغ ذروة القوة الشاعرية العظمى في لوحة [العاصفة] .

وتشهد لوحاته التي رسمها حوالي عام (١٩١٣) على انتقاله من استخدام اللون الناعم الى الالوان الكثيفة ، حيث يبدو الشكل في هذه الاعمال مقسما الى اجزاء مضاءة بالوان مختلفة ، الا ان الكثافة والشدة في الالوان متساوية ، وتعتبر هذه الفترة قصيرة تتصف بالموشورية ، وقد ظهرت بشكل خاص في لوحة [الثنائي] التي يبدو فيها الرسام الى جانب [الما ماهلر] أرملة الموسيقي الشهير التي كان يكن لها الرسام مودة كبيرة .

ومنذ عشية الحرب العالمية الاولى ، انضم (كوكوشكا) أيضا الى صف الثقافة الفنية الالمانية ، ففي ألمانيا ، كان فن الرسامين التعبيريين شيئا جديدا، وخاصة جماعة (الجسر) ، التي تأسست في مدينة دريسدن عام (١٩٠٥) والتي انضم اليها كل من [ارنست لودويغ كير شنر] و [ايريك هيكيل] و [كارل شميدت روتلوف] و [ايميل نولد] و [أوتو مولر] وجماعة [الفارس الازرق] التي أسسها عام [١٩١١] فاسيلي كاندينسكي (موناكو) والتي انتسب اليها (فرانس مارك) و (بول كلي) .

ويحاول التعبيريون أن يظهروا [النظرة الداخلية] من خلال اعمال وردود فعل الواقع الخارجي الذي يبدو مشوها في أغلب الاحيان ، وقد دفعتهم الحماسة ، وخاصة مجموعة الجسر ، لاكتشاف اسباب تعاسة الانسانية ، والرغبة في الوصول الى ارتياح روحي خارج العالم الذي نعيش فيه ، خارج مجتمع فاسد ومفسد .

أي يمكننا ايجاد مدينة (تولي)(٢) ، المدينة التي بلا خطيئة ؟ اذ لا يمكن احلال السلام لفناني بلادنا بهذه الطرق ، فالحل ليس هنا ، خارج المتاحف وصالات الفن حيث تتكدس الاعمال التي لا تعكس دوما ظروف حياتنا وحاجاتنا ، ولكن هناك بعض المتاحف التي يمكنها رغم ذلك ان تخدم هؤلاء الفنانين ، انها متاحف السلالات البشرية التي تكشف لهم عن وثائق حول حياة أناس يختلفون عنهم ، وهؤلاء هم ليسوا سوى بقايا جيل متخلف وسعيد ، انهم آخر الاجيال التي نعمت ببراءة العالم .

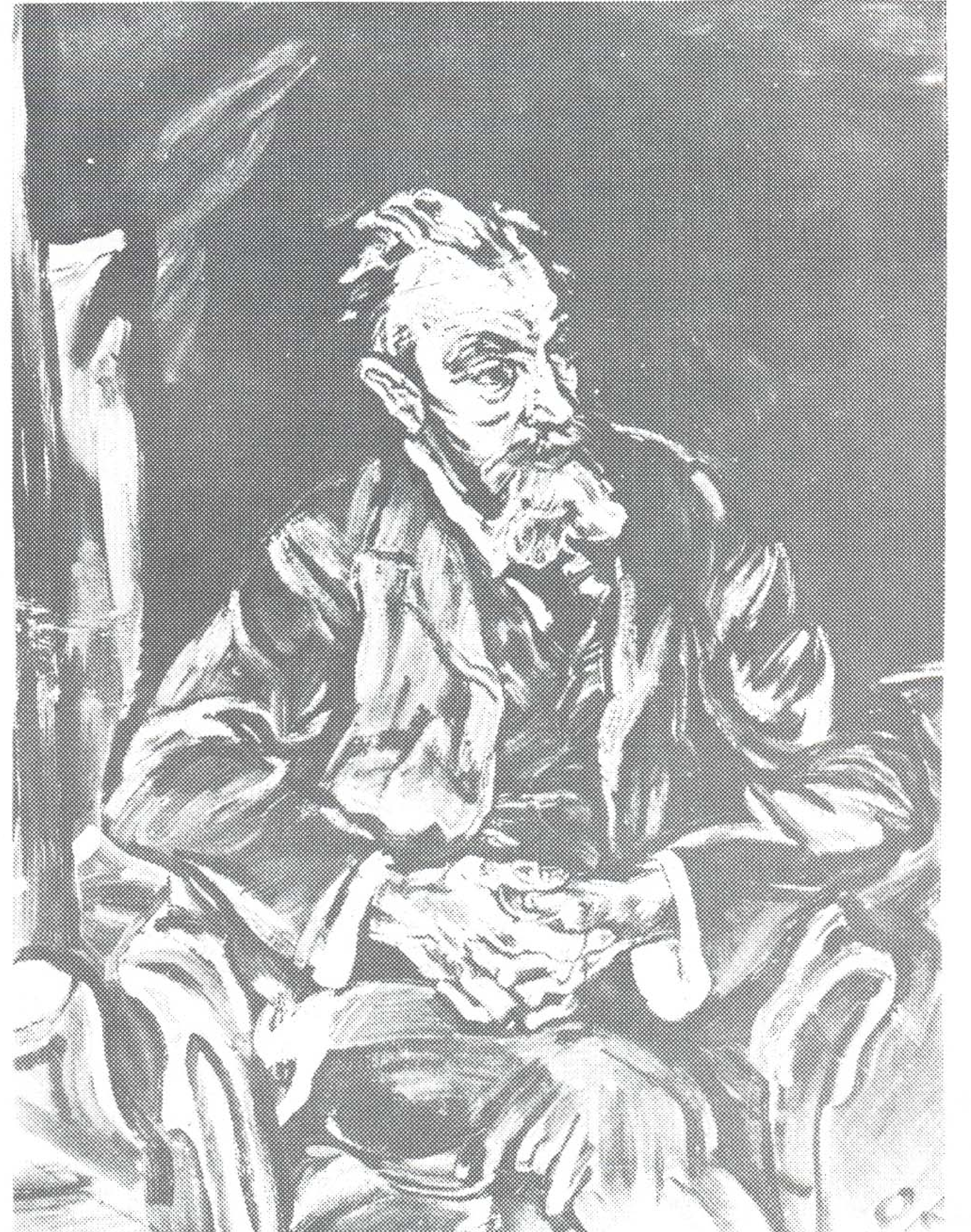
وقد توصل فنانو [الجسر] الى بلوغ بعض نقاط الفن المعاصر : فهناك على سبيل المثال لوحات (كيرشنر) التي تمثل عاهرات وسماسرة فاقدي الرشد ، الذين توحشوا برفضهم القاطع للشفقة ، ومناظر تعكس ضوء النار نتيجة الغروب الابدي .

وهناك أيضا شخصيات رسمها (هيكيل) تخرج من صفحات (دوستوفسكي) الاكثر سوداوية ، ومنازل ملتوية رسمها [شميت روتلوف] بألوان صاخبة جدا، اضافة الى صور (نولده) المعذبة والمتألمة بعواصفها التي تثير البحر الصاخب وأمواجها السوداء والصفراء كما رسم (بشتين) أشجار النخيل الخضراء بألوان ذهبية وأجساد الفتيات البرونزية والجميلة ، ورسم [أوتومولر] أجساد الفتيات الناعمات الرقيقات التي تشبه قصبات الجداول الزرقاء التي ستغوص فيها .

كما يحاول فنانو [الفارس الازرق] أن يعبروا عن متطلباتهم الداخلية من خلال الاشكال الخارجية ، وهكذا فان [كاندنسكي] يحول منطقة (مورنو) المسطحة والهادئة في (البافيير) الى مدينة بيزنطية خيالية ، وفي أعماله التالية ، استطاع ان يجد علاقات جديدة بين الخطوط والالوان وعلاقات اخرى في التناسق ، كما نجح معه (فرانس مارك) في نزع بعض الاسرار الطبيعية وخاصة الغابات ، والماعز الجبلي وحيوان الايل .

واخيرا ، فان (كلي) قد أثار في نفسه أعجوبة طفولة سعيدة عندما نجحت في أن تصل بخيوط ذهبية وقضية جوانب الواقع المتعددة وأن تبرر بشكل واقعي كل ما هو غير واقعي .

ولكن (كوكوشكا) يعتبر رساما تعبيريا من نوع اخر ، ذو طبيعة تختلف عن الاخر ، اذ لم يرتبط بالاحتجاجات الاجتماعية التي عبر عنها (بروك) في لوحاته ، ولكن شاعريته دفعته الى تعظيم الجوانب الايجابية في العالم ، وأحسن بوجود ارادة يائسة في الحياة داخل الانسان ، ولهذا فقد رفض كافة الفرص التي تسمح بالانحلال والانعدام ، وتجد قيمة الفطرة والدم والارادة وخاصة الحق في الحب ، وقد كرس (كوكوشكا) كافة أعماله الفنية بما فيها الاعمال التي



كارول نول كما رسمه كوكوشكا

٢ ــ تولي Thnlé : اسم اطلقه اليونان والرومان على بقعة الارض التي عرفها العالم على أنها مثالية .

قام بها خلال اكثر الفترات تعاسة في حياته ، للبحث عن ضوء الحب داخل الانسان ، واصبح هذا الهدف هو الاساس الاخلاقي الذي طالما سيطر على لغته الفنية ، حتى غدا من اوائل الفنانين النمساويين يملك حضارة تختلف عن حضارة الفنانين التعبيريين الاخرين ، ويحمل ثقافة نمساوية ابدت خلال القرن السابع عشر والثامن عشر ، [في قاعات سانت فلورين في ميلك من فيينا الى اينسبروك] ، اهتماما بالغا بالحركة بواسطة الالوان وفن تصوير الاشياء ، وأعطت ايضا معنى جديدا وواسعا لاضطرابات الطراز الباروكي ، وقد امتدت فرص نجاح الطراز (الباروكي) النمساوي حتى القرن التاسع عشر لتبلغ (كوكوشكا) بالتفرعات البالغة التي تبدو ايضا في فن (انتون روماكو) الذي كان (كوكوشكا) يكن له المودة ، ولكن شدة تقاطيع الوجه والخطوط الممتدة والالوان المفعمة بالحياة عند (كوكوشكا) جعلته قريبا من الرسامين التعبيريين الالمان وخاصة رسامي [الجسر] ، وعلى العكس ، فهو يختلف عن رسامي [الفارس الازرق] الذين يهتمون بالبحث عما هو هام ودقيق وما هو تزيني ، وكذلك فان طريقتهم في التكلم بشيء من المبالغة والشعور بأحاسيس موسيقية في اتساع الالوان او البحث عن اثار الرسم في تقسيمات موسيقية ، كل ذلك يخالف راي (كوكوشكا) الثابت والدقيق والاكيد الذي كان يملكه ومايزال حول فن الرسم ومهنة الرسام ، وقد بقي ، رغم جراته كلها ، متقيدا بعض الشيء بأشكال الماضي الاكثر سرية منها والاقل ظهورا ، وقد كان أساتذته القدماء وخاصة هؤلاء الذين كان يكن لهم محبة خاصة ، وهم (دورير) و (كروينفالد) وحفارو القرن السادس عشر ، يحاولون اكتشاف الانسان من خلال العلاقة بين بنيته الداخلية ومظهره الخارجي .

ان تقاطيع الوجه الظاهرة بشكل جيد ، وصلابة التعبير وثبات النظرة ، كانت من العوامل التي كان يبحث عنها (كوكوشكا) دائما والتي نجح في ايجادها .

ويتمتع (كوكوشكا) بادراك نادر ، اذ ان عالم الفنان غير مرئي كليا ، ويجب ان تتوفر عند هؤلاء الذين ينظرون اليه مزايا حسية خاصة ، كي ينكشف لهم .

[لقد رأيت هذا العالم بنفسي منذ سنوات عدة] ، ذلك ما قاله (كوكوشكا) باندفاع عندما اكتشف في أعمال الزخرفة في كنيسة (القديس لويس دي مانيولي) مزايا لا شك فيها ، وخاصة التوازن الكامل الذي حصل عليه [انتونيو فينسزيانو] بين قوة الرسم واللون من جهة وبين البروز والضوء من جهة أخرى ، ولقد ادخل (كوكوشكا) الى لوحاته بعض خصائص الرسامين القدماء وذلك بعد ان قام باكتشافها وتطويرها من جديد ، وبفضل هذه المزايا ، نقدر في ايامنا هذه لوحات كانت فيما سبق غير جيدة ، ولكن بقدر ما يشبه فن (كوكوشكا) فن الرسامين القدماء ، بقدر ما يبتعد عن بعض الرسامين الجدد ، وخاصة الرسامين التكعيبيين الذين ساهموا مع ذلك بالتأكيد في تطوير الفن الحالي ، ولكن (كوكوشكا) لم يوافق على طريقتهم في تجزيء واعادة تركيب الموضوع ، كما لم يفهم اسباب ابحاثهم المعينة التي يفرضها عليهم المنطق الاكثر وضوحا .

وقد اكتشف في طريقة رسم الفنانين التكعيبيين التنفيذ الميكانيكي تماما مع الهام محدود وجامد ، كما لم يحبذ عندهم اماتة الالوان التي تشابه تقريبا الطريقة التدريجية السائدة في الفترة الرفيعة والشاقة والاكثر قساوة وهي فترة التكعيبيين التحليلية ، وعلى العكس من ذلك ، فقد كان يميل دائما الى تنظيم الشكل وسط الالوان مستفيدا من قدرته في تحقيق الاشباع في العواطف من خلال هذه الالوان ، بيد انه تفوق على الفنانين التكعيبيين ، وخاصة على (بيكاسو) وذلك في اكتشاف وسيلة قادرة على اعطاء الصورة مظاهر عديدة برسم الوجه مواجهة وجانبيا ، داخل اطار الرأس نفسه ، وكذلك فيما يتعلق بالصدر وباقي أقسام الجسم .

وقد استعمل (كوكوشكا) طريقة الحفر على الحجر حتى عام (١٩٠٨) ، في رسومات مأساة [المعتدي امل النساء] ، ولكنه استخدم تعدد المظاهر هذا تبعا للحركة بينما استعمله (بيكاسو) وفقا للبحث البنيوي .

وكثيرا ما روي عن علاقة (كوكوشكا) بالانطباعية التي هي صحيحة بالنسبة للفنانين الانطباعيين انفسهم اكثر منها بالنسبة للانطباعة كمدرسة فنية ومذهب ، ليس فقط باتباعها الفرنسيين ، بل ايضا بهؤلاء الذين خرجوا منها امثال (فان غوغ) و (مونش) و (كورونث) و (سيلفوغت) ، وقد نشأ الانطباعيون في وسط حسي بشكل رئيسي ، في اكتشاف أقصى امكانيات الاظهار التي يملكها الضوء ، وذلك بالتوفيق بين الصور وتبدلات الطبيعة المستمرة ، وبالنتيجة ، فان فنهم يخضع لبعض قواعد علم البصريات وتتضح نتائجهم في حدود الظواهر التي تبدو امام أعينهم تماما .

اما (كوكوشكا) فهو يحاول على العكس باستمرار الخروج عن حدود البصريات الطبيعية ، ليكتشف اسباب الظواهر ، ثم يربط بين اسبابها ونتائجها ، ولتحقيق ذلك فهو يضطر احيانا للخروج عن العلاقات الظاهرة لايجاد الاكثر سرية منها ، ولهذا عوضا عن الاهتمام بمخططات ذات رؤيا محدودة ، فان الرؤيا تتقلص او تمتد بشكل غير ارادي في حركة متناوبة للادراك والاظهار ، وفي الانتقال السريع جدا من الصورة



الكاردينال ايليا ديلاكوستا .

الى الخطوط وبالعكس .

كما اهتم كوكوشكا ببعض خصائص الانطباعيين الفرنسيين التقنية ، وخاصة التقارب العنيف في الالوان كما هي الحال عند (يسارو) ولكنه يبقى بعيدا تماما عن لغتهم ، كما استقى من فن فان غوغ ومونش ، اذ جاء فان غوغ بالاختلاط عند الانطباعيين الذي شكل له اسس فنه ، واعطى كافة الاعمال الطبيعية اقصى شدتها ، كما تقيد (مونش) في بداية أعماله بالحركة ، ولكنه طور بالتدريج أشكالها ، ولكن بهدف يختلف عن هدف فان غوغ ويشبه حصار الشك عند (مونش) عاصفة مخربة ، كما لا يكتفي برسم الشيء المرئي ، بل يحاول أن يعبر عن القلق ازاء كل ما يثور فينا من حب اللذات والغيرة والخوف من الموت ، وينتج عن ذلك التبدل التباسا جديدا لا يمكن التعبير عنه في أغلب الاحيان في طرق وحدود الرسم ، وهناك ايضا اثنان من الفنانين الانطباعيين الالمان اللذين يشبهان (كوكوشكا) بشكل اكبر وهما : (ليفيس كورنيث) و (ماكس سليفوغث) ، اذ يعود لهم الفضل في اتباع الطرق الفرنسية الاكثر اتساعا وهدوءا وعقلانية من الاتجاهات الاكثر تعقيدا والاقل منطقية ، ولكن (كوكوشكا) استطاع ان يتجنب اولا الافراط الشديد في الحسية وثانيا التصحيحات التصنعية ، ان (كوكوشكا) لايريد أن يكون أمام فن الرسم اديبا او فيلسوفا ، بل رساما فقط ، وهكذا كان يبدو خلال فترة الهيجان النفسي التي امضاها في دريسدن من عام (١٩١٧) وحتى عام (١٩٢٤) ، اذ تتفق مع شدة الالوان التي تنبسط أحيانا بطبقات سميكة بواسطة سكين خاصة .

كما قام (كوكوشكا) عام (١٩١٧) برسم مجموعة لوحات تمثل مجموعات من الشخصيات ، ويبدو فيها الوضع الدرامي والماساوي للزمن من خلال مواقفهم التي تبعث بالقلق وابحاثهم المتشددة ، وفي العام الذي تلاه ، أي عام الهزيمة الالمانية ، حصلت في حياة الفنان احدى أهم الاحداث المفجعة التي نشير اليها هنا وذلك لعلاقتها بفنه ، فقد طلب (كوكوشكا) الذي تنتابه التعاسة من نفسه ومن المجتمع من احدى صديقاته التي تعمل في النحت أن تصنع له دمية تشبه قدر الامكان امراة حقيقية ذات تعابير حية ، وبقي سنين عدة ينتظر هذه (الدمية) كما لو كان عليه أن ياخذ منها مبررا لوجوده وحبه ، ولكن اصابته خيبة الامل والغيظ عندما حصل على هذه الدمية ، لدرجة أنه خبأها ، ثم بحث عنها فيما بعد وذلك ليستخدمها كنموذج لاكثر من مائة وخمسين لوحة من أفضل لوحاته وللوحة [المراة ذات الرداء الازرق] والتي تعتبر احدى اروع أعماله والمحفوظة حاليا في متحف شتوتغارت الوطني ، وتبدو الدمية في هذه اللوحة متمددة وصدرها بارز قليلا ، كما تسند يدها اليمنى وراسها ، وذراعها الايسر ممتد واليد منبسطة ، أي انها تبدو كبقعة وضاءة وسط خلفية مظلمة ، ويعبر وجهها عن ثبات فاقد الرشد ، كما يستند جسدها على الفراش وتهتز من خلفها خلفية اللوحة بألوان زرقاء وخضراء متناوبة .

وفي هذا التباين بين الثقل والخفة ، تاخذ اللوحة توازنها ويبدو الجسم ينبسط تدريجيا ويمتد في الافق فالمراة لم تعد شخصية اسطورية ، بل اصبحت مخلوقة حقيقية ، وهكذا يتغلب الفن على الهوى والهذيان .

لقد قام (كوكوشكا) بعدة رحلات اثناء اقامته في دريسدن التي استمرت حتى عام (١٩٢٤) ، الوقت الذي مازال فيه نشاطه في الرسم مستمرا على أوجه ، فقد نشر رسوما تمثل رجالا ونساءا بأشكال مختلفة ، وهذه الرسوم ليست سوى معرضا من الصور .

وظهرت في فيينا عام (١٩٢١) العشر رسومات التي التي تمثل [تبدلات حول موضوع واحد] ، بالاضافة الى نص افتتاحي كتبه (ماكس دفورجاك) اذ تصغي المراة الى حفلة موسيقية [وتحمل هذه المجموعة اسم حفلة موسيقية (كونشيرتو)] ، كما يأخذ وجهها أوضاع مختلفة تبعا للحركات الموسيقية المتعددة وتبدو تعابيرها متحركة ولكن تبقى هيئتها ثابتة ومحدودة وفي عام (١٩٢٤) غادر (كوكوشكا) مدينة (دريسدن) بسبب محيطها القروي الذي كان يهدد بالحد من اندفاعه ، متجها الى سويسرا ثم ايطاليا وفرنسا ، وقد بدل مسكنه باستمرار مرات عدة ، وفي كل مكان كان يحل به ، كان يرسم مناظر متميزة مأخوذة من الاعلى في رؤيا تكون في أغلب الاحيان ممتدة ، وقد اظهر في هذه اللوحات ما سمي ب [صورة أوربا] ، كما زار المغرب وتونس وتركيا ، واينما كانت الارض التي كان يطأها بقدمه ، كان يكتشف فيها أشياء متفردة النظير .

ومنذ عام (١٩٣٠) حتى وفاته ، كان يتناوب على رسم الصور والمناظر الطبيعية دون أن يغير من جوهر فنه ، بل على العكس : لقد اكتسب فن (كوكوشكا) معان جديدة أقرب أكثر فأكثر مما هو انساني .

غوستاف كوربيه

الإنسان والأسطورة

برونو فوكار
اعداد : بشير قنصة

هذا مقال موجز ترجمناه عن مطبوعة ملونة من الحجم الكبير وضعها (برونو فوكار) أستاذ الفنون الجميلة المعاصرة في جامعة باريس ، وقد أسهب في وصف فن (كوربيه) ، رائد المدرسة الواقعية الاول ، وتناول أعماله واتجاهاته ، ونزعاته وأهواءه ، وتضارب الاقوال في فنه وانتاجه ، بالبحث والتنقيب ، والشرح والتحليل ، وجاء في مقدمته قوله :

ـ [لقد احتلت المثالية والرومانتيكية والكلاسيكية المقام الاول في فن الرسم في القرن التاسع عشر ، وتمثلت هذه المذاهب أو المدارس في أعلام ثلاثة هم : (أنغر) و (دولاكروا) و (كوربيه) الى حين بروز المدرسة الانطباعية الى عالم الوجود .

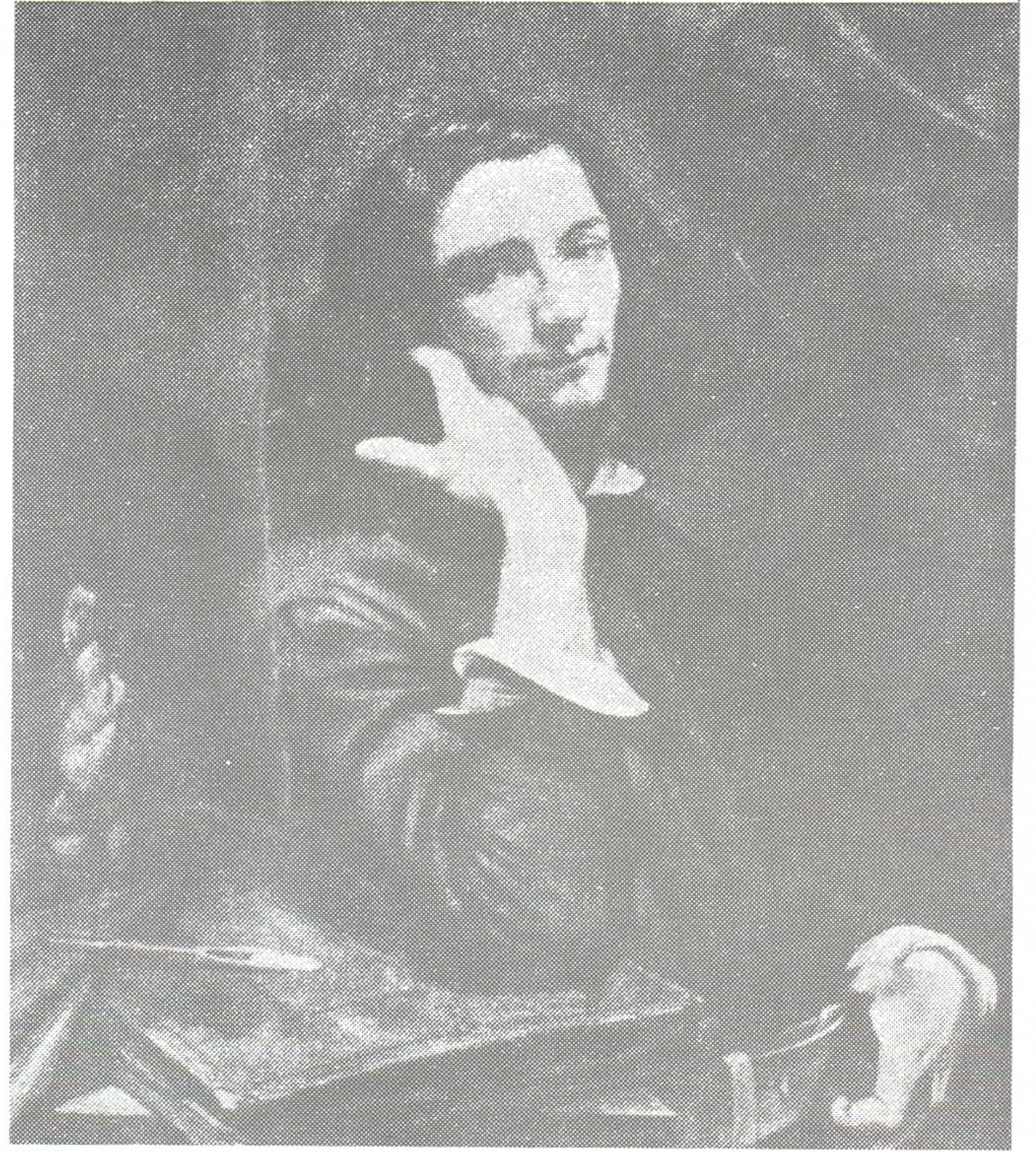
كان (كوربيه) أحد هؤلاء الاعلام الثلاثة ، وهو الذي سمي بزعيم المدرسة الواقعية ، والذي جسد الحركة التي رافقت التحولات السياسية والاجتماعية الكبرى في ذلك العصر .

وتضم اليوم صالات متحف (اللوفر) آثار هؤلاء [الخصوم الثلاثة] ـ كما كانوا يسمون ـ وتبدو للناظرين المعاصرين كأنها أكثر مطابقة مما كانت عليه من إختلاف آنذاك ، وبالنسبة لما حل بعدها من أعمال أخرى ذات طابع جديد .

مهما يكن من أمر ، فان من يمعن النظر ، من أهل هذا العصر ، في لوحات (كوربيه) تتملكه رؤيا جذابة يدرك معها أنه أمام فنان فذ متميز اشبه ما يكون (ببيكاسو)] .

ثم يستطرد الكاتب قائلا :

استطاع كوربيه ، بما أوتي من موهبة خلاقة ان يصهر شخصيته القوية في الرسم بشكل حاسم ، وقد اثبت أنه اصلب عودا من عمود (الفاندوم) (١) فتحدى الجمهور ، ونظام الحكم ، والنقاد ، وهز الثنائي المتناغم [أنغر ـ دو لاكروا] هزا بأن جعل الواقعية ، وهو زعيمها ، تحتل المكانة اللائقة بها من خلال الخطوط والالوان التي أبدع منها فنا تصويريا متميزا في خلال ثلاث حقب من القرن التاسع عشر ، فأصاب نجاحا باهراً ، واصبح النجم الساطع في المجتمع الباريسي ، ونال إعجاب الرسامين الكاريكاتوريين ، وبلغ كذلك أوج الشهرة بسبب تفهمه لما للعلاقات العامة والدعاية والنشر من أثر في إبراز العمل الفني المرموق ، وبذلك تمكن من تحويل ما يقال فيه من مثالب وسيئات ، الى خوارق وحسنات ، ومن نقد الى تقريظ ، ومن معاكسات ومعارضات ، الى رضى وارتياح ، ويمكننا القول إنه كان القبس الذي اهتدى على نوره فيما بعد فنانون كبار ، اذ يظهر ذلك جليا في أعمال (سلفادور دالي) و (سيزان) مع الاخذ باعتبار ما بينهما من تفاوت ، بيد ان هذه الشهرة التي اصابها (كوربيه) لم تكن بحال من الاحوال وليدة الافتعال والتصنع ، اذ أبرز (كوربيه) الى عالم الفن ادراكا ، ومضى في سبيله كما يمضي أحسن الفنانين إن لم نقل أحسن فنان في عصره ، حتى أن نقاده الذين كانوا يحصون عليه نواقصه ويأسفون ، أقروا بصراحة انه فنان موهوب .



صورة للفنان كوربيه

أما ما أثارته لوحاته من فضائح على حد زعمهم ، فلم يكن سببها مواضيعها ، بل سوء فهمها للوهلة الاولى .

على أية حال ، كانت تلك الضجة التي أثيرت حولها مؤقتة ولا ريب ، إذ كيف يمكن انجاز عمل فني في رسم ما أو لوحة اذا استبعدنا منهما التقاليد والعادات والتراث ، والنظرة الى التراث نفسه ؟ لقد كان وقتها على (كوربيه) أن يفعل ذلك ، ليشد اليه الهواة والمعجبين ، وفي الوقت نفسه كان يتحدى ويثير المشاعر من حوله .

وهذا هو السر الكامن وراء نجاحه واقبال الجمهور الواسع على فنه .

كان على عكس ما يصفون ، من أنه الفنان الملعون ، اذ اثبتت احداث عام (١٨٧٠) ، وما أقدم عليه النظام الحاكم آنذاك من عمل طائش في الانتقام منه ، ونفيه إثر ثورة (كومونة باريس) لاشتراكه فيها ، أثبتت انه فنان موهوب .

(١) الفاندوم Vendome ساحة تذكارية في باريس نصب فيها العمود المشهور باسمها ، وارتفاعه ٤٤ مترا ، وقد صنع من البرونز الذي صهر مع (١٢٠٠) مدفع غنمها الجيش الفرنسي من العدو في معركة واحدة ، تم نصب هذا العمود عام (١٨٠٤) .

« المترجم »

كل ذلك زاد من رفعة شأنه ، وسطوع نجمه .

الا انه سقط اخيرا ضحية شهرته ، فضمت رفاته الى جانب رفات ورماد الراقدين في صرح « البانثيون » (١) ، صرح الشهداء .

ثمة تساؤل على جانب عظيم من الاهمية في تعريف الواقعية وسواها من المذاهب التي تنتهي دائما مثل (السيريالية) و (الرمزية) وغيرها .

— هل كان كوربيه حقا صاحب مذهب الواقعية في الرسم والتصوير ؟

يجيب الكاتب على هذا التساؤل من غير تردد :

— لا ... ان الواقعية غير كافية لتحديد معالم فن كوربيه ، ويستطرد الى القول :

لم يكن كوربيه ضيق الافق ، محدود الموهبة ، متفوقا في زاوية معينة من زوايا الفن ، ألم يفصح ب لوحاته رسومه العديدة عن معان تفوق الواقعية في حد ها ؟!

الا ترى في رسومه التي كانت موضع اعجاب البرجوازيين قبل غيرهم ملامح أخرى ، وتعابير خفية ، وسمات تدل على روح وثابة طليقة تطوف بنا بين الارياف والطبيعة الصامتة والعارية ؟ .

لقد شرع الباحثون من أهل الفن في هذا الزمن الاخير ، وبخاصة بعد عام (١٩٧٧) في البحث عن حقيقة فن (كوربيه) وواقعيته ، وخلص بعضهم الى نتائج تجعل من السهل التشكك في واقعية هذا الفنان الذي تشهد أعماله على عبقرية متعددة الجوانب .

واستطاع (أندره فرميجية) في سياق بحث له حول (فن كوربيه) أن يلفت الانتباه الى ان لوحته المسماة (المرأة والببغاء) تستحق الدراسة وامعان النظر أكثر من لوحته المشهورة [الدفن] ، ذلك أن المرأة وببغاءها تنم أكثر ما تنم عن حس مرهف ، وشاعرية ناعمة ، الى جانب ما يتمتع به الرسام من مهارة مهنية ممتازة ، وهو في الوقت نفسه ذو شخصية متميزة بعمقها ، معقدة في تركيبها وتكوينها وسماتها ، ولا يقل شأنا عن (مييه) و (أنجر) .

إنه من أعظم الفنانين شاعرية في القرن التاسع عشر .

كما أن هذا الفنان الذي أنتج الكثير من الاعمال الخالدة المختلفة الاشكال ، لم تأت جميع رسومه على مستوى واحد معين ، فبعضها يزيد أو يقل أهمية وقدرا عن بعضها الاخر .

(١) البانثيون Panthèon كان في الاصل معبدا ثم حولته الجمهورية الثالثة في فرنسا الى صرح وضريح يضم رفات ورماد المشاهير من الاعلام والعلماء والادباء ، وفيه رماد فيكتور هوغو وامبل زولا وغيرهما .



المرسم للفنان كوربيه

القد تبين لنا من المعرض الذي اقيم عام (١٩٧٧) وعرضت لوحاته ورسومه أن العديد منها كان منسيا مهملا ، حيث لم يكن في الامكان من قبل اعطاء صورة حقيقية واضحة المعالم عن هذا الفنان الملهم ، واستطاعت [هيلين توسان] التي ساهمت في تنظيم هذا المعرض بشكل فعال ، نظرا لاعجابها بكوربيه وفنه ، استطاعت أن تظهر لنا (كوربيه) بوجه آخر غير الوجه الذي ألفناه ، فنان عليم بصير بفنه ، تمكن أن ينافس (أنغر) في صنع تاريخ الفن في مرحلة من المراحل الدقيقة التي مر بها ، فنان مفكر ضمنا ، إستطاع بشكل خفي ان يعبر عن رسالة سياسية روحية ذات صلة بالاشتراكية ، وبالعلاقات المعقدة مع السلطة الحاكمة ، ولا سيما في لوحاته [الدفن] و [الاطفاء] و [المرسم] ، وترك خلفه أسئلة كثيرة تطرح حول هذه اللوحات والرسوم وما تنطوي عليه من أسرار وأبعاد .

وهكذا هبت اليوم رياح جديدة على (كوربيه) وأعماله الخالدات ، وغدونا ننظر اليه بمنظار آخر ، أو بمعنى آخر نعيد النظر في أعماله وعطائه ، وبات من المرتضى عندنا أن نرى (كوربيه) آخر ، كوربيه الرجل ، الشاعر ، والرسام الذي خلق من حوله وأبدع عالما شاعريا خاصا به ، ذلك العالم الذي يشتم منه ـ كما يخيل الى اندره فرميجيه ـ نسمات الفرح والحبور ، الى جانب نزعات وأهواء الامبراطورية الثانية ، التي كانت تحمل معها رياح الثورة الجامحة ، وبذور الاشتراكية .

لن نتعرض هنا لسيرة كوربيه الذاتية وما اكتنفها من أسرار ، بل نكتفي للدلالة على حقيقة شخصيته ، واعتزازه بنفسه ، ان نذكر بعض ما نسب اليه من أقوال ، كقوله مثلا وهو منتفخ الاوداج عندما رفض وسام جوقة الشرف الذي قدمته اليه الحكومة الليبرالية عام (١٨٧٠) :

ـ [أنا في راي جميع الناس الرجل الاول في فرنسا !] ـ

هذا الانسان الفنان الذي رفض تقلد أرفع وسام منحته حكومة لرسام ، هو نفسه الذي رفض كذلك أن يسمى بزعيم المدرسة الواقعية ، اذ قال يوما في كراسة نشرت تحت اشرافه :

ـ [ان تسمية الواقعية التي الصقت بي ، هي أشبه ما تكون بما فرض على رجال عام (١٨٣٠) من تسميات كالرومانسية وما سوى ذلك ، ان هذه التسميات لم تكن في يوم من الايام لتعبر بصدق عن حقيقة الاشياء ، ولم يكن لها أي جدوى في وصف الاعمال الفنية البارزة] .

وفي عام (١٨٥٧) حدثت ردة فعل غير متوقعة عند [شامبفلورى] نفسه ، مبتكر هذه التسمية ورائد حركتها ، اذ قال :

ـ [ان هذه التسميات التي تنتهي على الدوام ب Ism ، تدعو الى الرثاء ، انها محض كلام فارغ] .

وقال أيضا :

ـ [اني لا أحب هذه المدارس ، ولا أحب الشعارات

والاعلام ، ولا أحب الاساليب ، ولا أحب الدغماتية] .

ـ [انه ليستحيل عليّ الجلوس في كنيسة الواقعية، والزعم بأني الإله] !.

كان من المتعذر حتى على أصحاب المذاهب ، أن يسجنوا أنفسهم في قواقع ضيقة لا تتغير ولا تتبدل ، ولا سيما من كان منهم من ذوي العقول المتفتحة ، والمواهب الدفينة .

وهكذا رأينا كيف أن [شامبفلورى] وصاحبه [كوربيه] كانا أول من تحرر من ربقة الاسطورة التي خلقاها .

الحياة والفن ... والحرية ...

على الرغم من ولاء كوربيه للجمهوريين والاشتراكيين في مختلف العهود التي مرت به بخيرها وشرها ، فانه لم يندفع في رسومه بتصوير الحياة الشعبية ، وثورات المتاريس ، والمقاصل والاعدام ، والتنكيل والتشريد الا لماما ، ولم يجار في ذلك أقرانه من كبار الفنانين الذين كانوا آنذاك ملتزمين بقضايا شعبهم مثل [دومييه] وسواه من الفنانين الثائرين المتمردين على الملوك والحكام ، فاقتصر على تصوير مباهج الحياة وزخرفها بطريقته الخاصة الفذة ، بالاضافة الى بعض اللوحات التي تتضمن رموزا خفية ، قد يفهم منها المتعمق في دراسة فنه أشياء وأشياء من التقلبات السياسية والاوضاع الاجتماعية في زمانه ، كما كشفت النقاب عن ذلك مؤخرا [هيلين توسان] .

ولعل خير ما يقال في فن كوربيه ، قوله نفسه في فنه ، اذ قال بكل بساطة فيما توج به دليل معرضه الذي افتتحه عام (١٨٥٥) .

ـ [لقد درست الفن من غير أن اتعصب لاسلوب من الاساليب ، ومن غير أن ألتزم بطرف من مذهب دون آخر ، سواء أكان ذلك من الفن القديم أو الفن الحديث، ولم أشأ أن أقلد الاول ولا أنقل عن الآخر ، ... كلا ، لقد أردت بكل يسر أن أنهل من معين تجربتي ، ومن معين معرفتي بالتراث ، ومن معين عقلانيتي ، ومن صميم مشاعري المستقلة ... ومن مجرد فرديتي !].

خلاصة القول ، اذا كنا لا نستطيع حصر فن كوربيه في صيغة معينة ، أو تعريف واضح ، فلا يسعنا الا الاعتراف بأن عبقرية هذا الفنان تتمثل تماما في تلك القدرة الفطرية على التحرر من جميع « التكتكات » ومن جميع المظاهر والتقاليد ، كما تتمثل في تلك الطاقة الساذجة التي تضفي على الاشياء سمات الوضوح والجلاء .

فينوس تخرج من البحر ... الطبيعة هي الاصل .
هكذا كان كوربيه .. ذواقة الاشياء .



كوربيه - الفنان بريشته



فتاتان على ضفاف السين



جزء من لوحة المرسم

فنان عالمي

رسالة مدريد

لام وموريللو

من عاصم الباشا

« ويفريدو لام »

وعد بمرافقة العرض ، وعبّر عن حنينه الجارف لرياح غوادارام الاسبانية ، تلك التي عصفت به مقاتلا في صفوف الجمهوريين أيام الحرب الاهلية .

كان هذا منذ سنتين عندما زاره مدير متحف الفن المعاصر المدريدي في الفيلا الكوبية التي كان يستجم فيها بعد علاج طويل في المشفى ، وعلى الرغم من الشلل الجزئي الذي سببه الفالج والصعوبة التي عاناها لدى التحدث ، ذكر كوينكا ومدريد والجوع والحرب ، والبرد والفن .

ذهب اليه للاتفاق على اقامة معرض شامل لاعماله بمناسبة مرور ثمانين عام على ميلاده ، والمعرض الذي افتتح هنا في الخامس والعشرين من تشرين الاول الماضي ، والذي ضم مائة واربعين لوحة جمعت من مجموعة الفنان الخاصة ومن متاحف هافانا وباريس واوسلو واستوكهولم وبرلين وبروكسل وايشيل ونيويورك وسان بول فانس ، هذا بالاضافة الى مجموعات خاصة عديدة .

واستغرق اعداد المعرض سنتين طويلتين، بالنسبة للقابع في كرسيه ذي العجلات ، والذي صرح عندما اصيب بالشلل [اعددت أمتعتي للحاق ببابلو] قاصدا صديقه بيكاسو ، وهكذا ، في أيلول الماضي ، وفي غفلة من الجميع ، غادر كرسيه ومضى .

من الطبيعي أن تكون اسبانيا اول المقدرين لشخص ويفريدو لام (١٩٠٢ ــ ١٩٨٢) ، ولاعماله ، فقد قضى خمسة عشر عاما من حياته الخصبة في ربوع هذا البلد المضياف ، أعمال الفنان الكوبي [لام] إبن التاجر الصيني (كان في الثمانين من عمره عندما رزق بويفريدو) والزنجية التي اختلط في دمائها العرق الابيض والهندي مع الافريقي ، تحتل مكانة بارزة في ساحة الفن المعاصر ، فأسلوبه فريد ، متميز ، يبدو عميقا وصافيا بصدقه ، وهذه من الامور المتمنعة ما لم يختبر المرء حرفته طويلا ، ويكتشف أسرارها متوقفا عند كل مفصل ونسيج من جسدها التاريخي .

في المعرض رسمان بالفحم هما أول ما يطالعه الزائر، انجزهما لام سنة (١٩٢٥) أي بعد سنتين من قدومه الى اسبانيا لدراسة الفنون ، ويمثل الرسمان فلاحا وفلاحة قشتاليين ، وقد رسما بواقعية أكاديمية تظهر مدى تمكن الفنان من الادوات الاساسية ، تلك التي يتوجب التحرر منها بعد السيطرة عليها كيلا تحدد من ملكة الابداع ، على ارضية أكاديمية صلبة ــ وعليها فقط ــ يمكن الانطلاق في البحث عن الشخصية بثقة، وليس كما تدعي الاغلبية العاجزة عن دراسة الاصول مدعية أنها مضيعة للوقت ، فيعمدون الى الخوض بركاكة مضمونة في مختلف تشعبّات المدارس الحديثة.

عالمنا العربي ، يجهل هذا الاسم ، وقلة هم الفنانون الذين اتصلوا بأعمال فنان جاء من جزيرته الفقيرة السابحة في بحر الكاريبي ليغزو ويقنع أوروبا وباقي أجزاء العالم المتطور ، لتملأ أعماله أغلب متاحف الفن المعاصر والمجموعات الخاصة :



لام ـ الغابة (١٩٤٢ ـ ١٩٤٤)

في العام الماضي ، وفي اطار عرض لعينات من الفن الفرنسي المعاصر ، عرضت في صالة الشعب بدمشق ثلاثة أعمال حجرية لهذا الفنان ، أعمال تمثل بوضوح اسلوبه ، المتميز ، وذلك النبض الهجين الذي سرى في دمائه .

كان قد قدم عام (١٩٢٣) في طريقه الى باريس ، لكن لقاءه مع « عاصمة النور » تأجل خمسة عشر عاما لان (اللغة والحب والحرب) أسرته ، حسبما يقول ، وقضى وقته بالدراسة على يد الفنان الاسباني (سوتو مايور) وفي صالات متحف (البرادو) حيث تشبّع بأعمال الخالدين ، وتزوج عام (١٩٢٩) من الاسبانية (ايفا بيريث) ورزق منها بطفل ، لكن الموت كان بانتظارهما ، ففقدهما عام ١٩٣١ ، وأمضى السنوات التالية التي تعتبر بداية البحث خارج اطار التقليد عاملا وعارضا بين مدريد وكوينكا ، ومع حلول الحرب الاهلية التحق بصفوف الجيش الجمهوري تحت امرة الجنرال ليستر .

لقد عانى (ويفريدو لام) طويلا من مأساته الخاصة، ففقدانه لزوجه وابنه طبع أعماله بكآبة آسرة ، وصوّر في تلك الفترة كائنات منعزلة ، مختزلة ، عاجزة عن التواصل مع العالم ، كائنات خرساء لشدة الألم الذي تعانيه ، يقول الناقد الاسباني (أيليون) عن أعمال لام في الفترة المحصورة بين بداية الثلاثينات والغزو النازي لباريس [illegible] جنسين ، كائنات نحيلة ، مهزومة من قبل وأمام المعركة الطويلة » .

وجاء لقاءه مع (بيكاسو) وعالم الفن الباريسي ليحسم اختياره للحداثة (سنلمس بعد الاثر الذي تركه بيكاسو في ذكريات لام المرفقة) .

ومع الاحتلال النازي أضطر لام الى الهروب ثانية ، الى مارسيليا في البدء ثم الى الكاريبي برفقة (أندريه بريتون) الذي سبق له أن ضم الفنان الى مجموعته (السيريالية) بعدما جمعتهما زوجة بيكاسو (دورا مار) .

وعاد الى (كوبا) التي كانت في انظاره ذكرى طفولة تفصله عنها عشرون عاما من الغربة ، لكن عودته الى مسقط رأسه لم تكن عقيمة ، فكوبا ستمنحه رؤى ستؤثر بشكل جذري على منحاه الفني جاعلا منه عامل اغناء للسيريالية ، فاكتشافه للمنظر الاستوائي الذي سيمثله في لوحاته بتميز لا يجاريه أحد سيحل التساؤل الذي سبق لاندريه بريتون أن طرحه في احاديثه مع (دييغو ريفيرا) و (ليون تروتسكي) : هل تفسح السيريالية مجالا لتأثيرات تأتي من الثقافات الامريكية القديمة ؟

ان الطبيعة الكوبية هزّت وأيقظت ما كان يركن في داخله من أصول أفرو ـ كوبية بما تحمله من غنى أسطوري ، فخرجت من تحت لمسات ريشته آلهة الاساطير الافريقية : اليفوا ، أوتشوسي ، أوغون ..

واستطاع ، بسرعة غير معهودة في عالم الفن المعاصر وبأربعة سنوات بالتحديد ، من الدخول الى العديد من المتاحف الهامة ، ومن أبرز أعماله في تلك الفترة (الغابة) التي اقتناها متحف المتروبوليتان ، نيويورك ، وقد صوّرها الفنان على ورق عادي للصر مما دفع المتحف ـ نظرا لهشاشة العمل ـ الى الامتناع عن اعارته للمعرض الحالي ، ويعتبر هذا العمل بحق « غيرنيكا » ويفريدو لام .

وتكشفت له الرؤيا في النقطة التي حددت منتصف رحلة عمره ، قضى بعدها أربعين عاما في تأكيد واغناء التركة الثقافية برموز وعلاقات تشكيلية ، مبدعها فلاسي جمع في تجربته حضارات العصر .

وان ما كتبه عن علاقته مع (ببكاسو) يعطينا فكرة عن هذا الفنان التي يقول فيها :

« صداقتي مع بيكاسو »

وصلت باريس بعد الحرب ، وصلت من اسبانيا عبر محطة اورساي ، ومشيت بمحاذاة السين الى أن وجدت غرفة في (أوتيل دي سويد) في الكي سان ميشيل ، كنت أحمل رسالة من (مانويل هوغي) في برشلونة موجهة لبيكاسو ، فذهبت الى شارع (بريسي) حيث كان يقطن الفنان .

استقبلني سائق يرتدي بزة رسمية ـ علمت فيما بعد أن اسمه مارسيل ـ وقال لي : بامكانكم تسليم الرسالة شخصيا في الرابعة بعد الظهر في شارع غراند أغوستين ، فمشيت دونما وجهة محددة في فوبورغ سانت اونوريه ، صادفت صالات للفن عديدة ، فدخلت في واحدة منها : [فنون جميلة] حيث كانت تعرض نماذج من الفن الفرنسي ، وجدت تلك اللوحات كمأدبة مقدمة لشخصي ، بعد لحظات ، دخل انسان قصير القامة ، يرتدي واق للمطر وقبعة ، كان برفقة امرأة ، فأدركت أنهما (بيكاسو) و (دورا مآر) لكنني آثرت عدم التقدم منهما فاللقاء صدفة وكثرة الحاضرين كان ليقضي على خاصية حديثنا الاول .

في الرابعة بعد الظهر ، وعند باب مرسمه ، صادفت انسانا آخرا ، عمره كعمري تقريبا ، لكنني لم أجرؤ على التفوّه بشيء لمعرفتي الفئة باللغة الفرنسية انذاك ، ذلك الرجل كان (ميشيل ليري) الذي أصبح فيما بعد من أقرب اصدقائي .

يتمتع بيكاسو بهيبة ، وكان لحضوره قبالتي وقع شديد في نفسي ، مستدير الرأس ، وخصلة من شعره تسقط على الجبهة ، عيناه سوداوان ثاقبتان وحادتان وتتحركان بذكاء ، وأنس سحراني .

وبعد المصافحة اخذني (بيكاسو) الى غرفة كان يحفظ بها بعض المنحوتات الافريقية ، جذبتني على الفور واحدة منها ، كانت تمثل رأس حصان ، وكانت موضوعة فوق كرسي هزّاز ، وعندما مر (بيكاسو) بجانبها حرّك الكرسي بلمسة رشيقة فراح الراس يتمايل كأنه حي :

ـ « يا له من تمثال رائع ، لقد ربطته بالكرسي كي أستطيع تحريكه دون أن يقع » .

ثم اضاف : « لا شك أنكم فخورون » .

سألته :

ـ من أي شيء ؟

ـ « من أن يكون مبدع هذا التمثال أفريقي ، ومن أن تجري في عروقكم الدم ذاته . »

ثم توجه بحديثه لميشيل ليري : « أعرض على لام الفن الزنجي » .

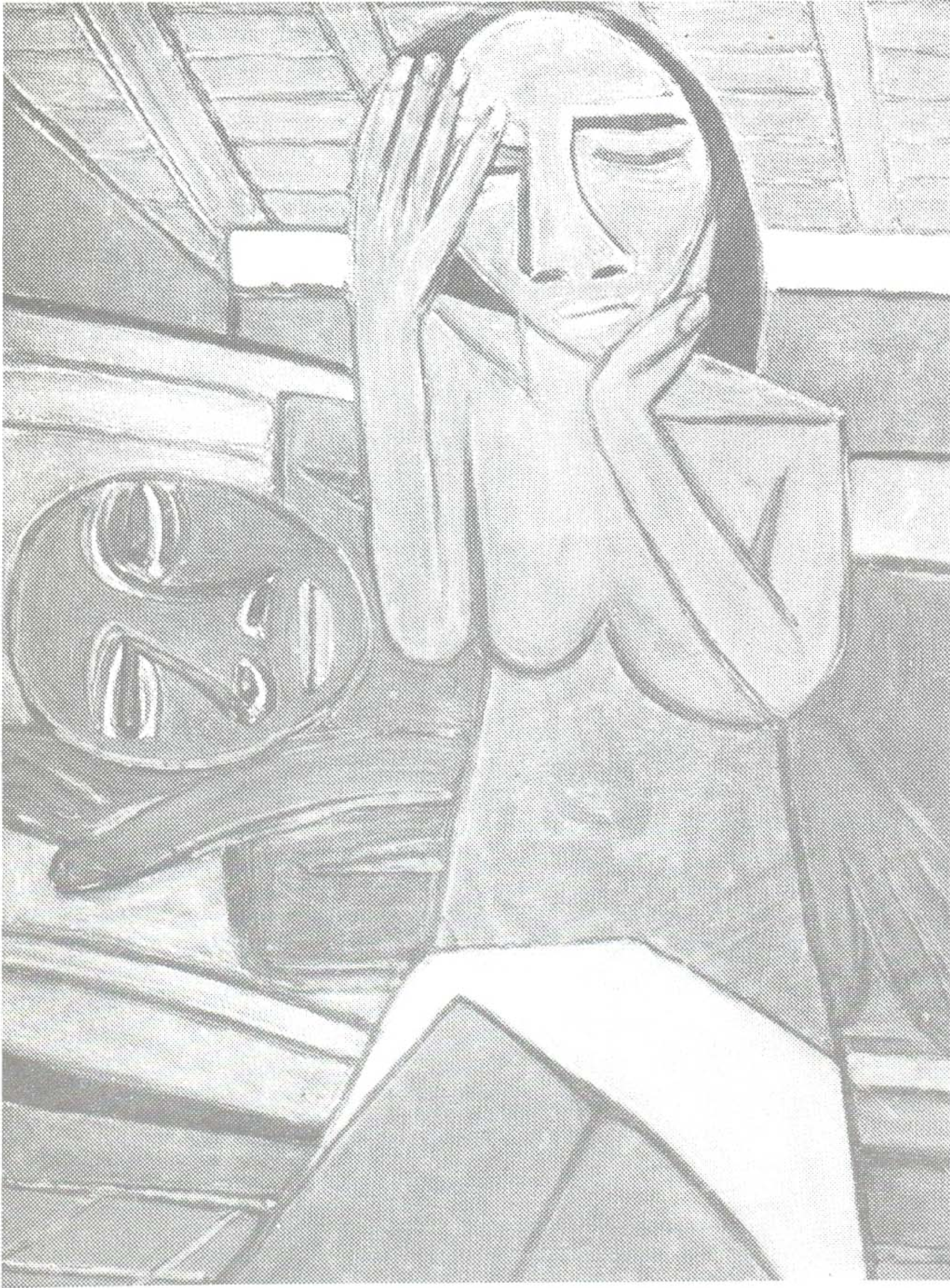
وبعد تجاذب أطراف الحديث لبرهة ، اعترف قائلا :

ـ « لقد رأيتك في صالة الفنون الجميلة ، وقلت لدورا : لا شك أنه الولد الكوبي الذي وصل من اسبانيا ، لكنني أفضّل الالتقاء به ... في عزلة . »

نفس ما دار في خلدي بالضبط .

تعرضنا بحديثنا لمواضيع مختلفة ، ثم سألني **فجأة :**

ـ « أتريد شراباً ما ؟ » .



لام - يقظة (١٩٣٨)

ـ حسناً !

فصبّ في كأس قدراً من مشروب ابيض :

ـ لن اشرب هذا ، انك تقدم لي نفطاً .

وراح يضحك ، كان المشروب « كالفادوس » .

كان بيكاسو يحب الضحك ، وكان يضحك كثيرا لانني ، الخلاسي نصف الصيني ، وكنت اتحدث بالاسبانية بالثاء ، ولانني اقول ـ على سبيل المثال ـ مدريث ، ثم دعاني الى تناول العشاء ، طلب من اجلي دجاجة اتيت عليها بعظامها ، لانني كنت اعاني من جوع مزمن ، فقال بيكاسو لدورا :

ـ « انه قادر على التهام رجل الطاولة ! »

كان وداعه حاراً ، ككل ما يفعله ، وقال لي :

ـ « انك تذكرني بشخص آخر اعرفه . »

وكان للقائي مع باريس وبيكاسو فعل الصاعق ، ورحت اعمل دون كلل ، منتظرا اللحظة التي تنفجر فيها أعمالي أمام أنظار اصدقائي ، واعترف أنني كنت ممتلئاً بالمخاوف .

قرّبتني صداقتي مع بيكاسو من فنانين اخرين ، أصدقاء له تبعث أسماؤهم في نفسي الكثير من الاحترام .

كنت أرسم وأصوّر بدون توقف ، ولم أجرؤ

على عرض أعمالي ، لكنني اضطررت لذلك، لان غرفتي الصغيرة في الفندق كانت مكدّسة بالاعمال التي تحد من حركتي وتمنعني كذلك من العمل .

كان بيكاسو يعلم انني اعمل كثيرا ، لكنه تجنب التطرق لذلك ، وتفادي اظهار أي فضول ، وكان يعلم ان رأيه بالنسبة لي سيكون أساسيا ، فلم يعمل على زيادة مخاوفي .

وفي يوم مثقل بالقنوط والغم ، قررت عرض أعمالي على بيكاسو ، فكدّستها فوق رأسي، مرتجف الساقين، أجهل ما اذا كان ثقلها هو السبب ، ووصلت الى مرسم بيكاسو .

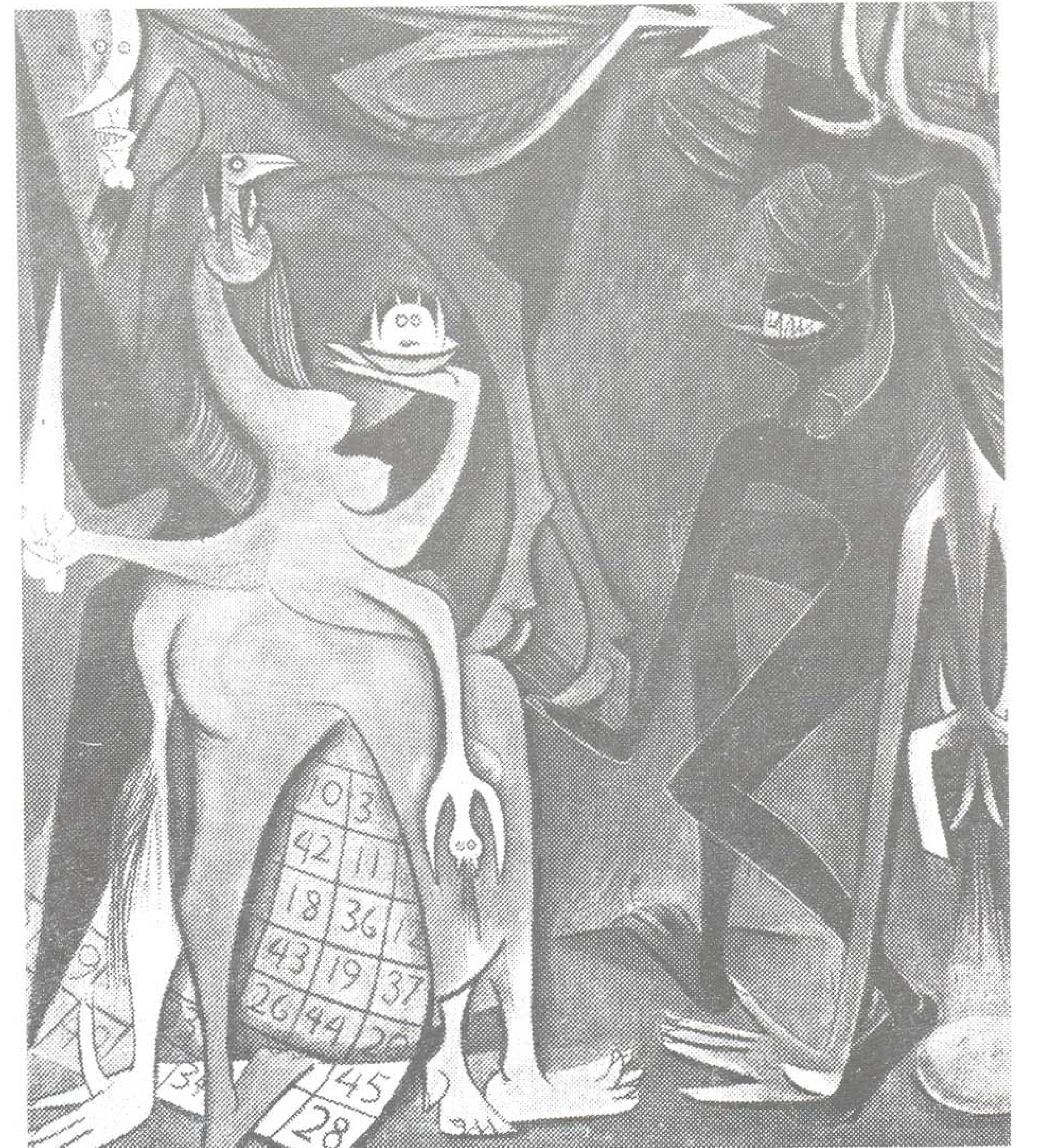
كان المكان مكتظاً بالناس ، بينهم مجموعة يابانيين ، فأراحني كثيرا وجودي بين ذلك الحشد من اللوحات والبشر ، لم أعد وحيدا .

وكان (بيكاسو) يستحم ، وعندما علم بحضوري دعاني الى الحمّام ، وتابع من الحوض حديثا كنا بدأناه بالامس ، ولعلّه فعل ذلك لشعوره بارتباكي .

خرج من الحوض واحاط جسده بمنشفة كبيرة ، ودون أن يكلم الحاضرين تبعني الى المكان الذي تركت فيه أعمالي .

ولن انسى ما حييت تلك اللحظة ، لقد حفرتها في قلبي وذهني ، وأراجعها على الدوام ، كاللوحات والكنب العظيمة التي خلقت مني الرجل الذي اصبحته .

بدا بيكاسو كإله روماني، خصلة شعر مبتل تنهدل على جبينه ، حافي القدمين ، واحدى الذراعين تمسك بالمنشفة ، وعيناه وابتسامته لغز .



لام - بيليال امبراطور الذباب ١٩٤٨

وتوقف امام اللوحات ، وتصفحها بصمت ،واحدة فواحدة ، عيناه وابتسامته اللغز .. وكنت أقف بجانبه بدون أن أنظر الى اللوحات ، كنت أحملق في وجهه .

لست أدري ما اذا قد رأى وجهي ومخاوفي وشكوكي وكذلك فرحي ، وفرحي العظيم ..

وعبّر عن استحسانه للاعمال رافعا ذراعه الحرة ، وواضعاً كفه على كتفي ، ثم سمعته يقول :

ـ « لم اخطىء معك ، انك فنان ، ولهذا قلت لك في لقائنا الاول ، انك تذكرني بانسان أعرفه : تذكرني بنفسي . »

موريليو
وأنفاس أخرى معاصرة

وافرة هي التظاهرات الثقافية في اسبانية مما يجعلها واحدة من المسارح الهامة في اوروبا ان لم نقل اهمها عندما يتعلق الامر بالروابط التي جدلها التاريخ مع القارة الامريكية ، واللاتينية منها على وجه الخصوص ، وليس ثمة مجال ثقافي لا تبذل فيه اسبانيا مؤسسات ، مجموعات ، وافرادا ، جهودا بارزة على الرغم من قصور المؤسسات الرسمية ، أو انعدام وجودها في حالات كثيرة .

لكن عودة البلاد الى الديمقراطية عام (١٩٧٦) طلق الطاقات المكبوتة وسمح للهيئات (كالبلديات ، الجامعات ، الاندية ، الخ ..) وللتنظيمات السياسية باخراج جزء مما كانت تحكم به الى حيز التطبيق ، والمرء عاجز ، حيال زحمة ما يطرأ ، عن متابعة كل شيء ، فمن مهرجانات السينما والمسرح والموسيقى والرقص ومئات المسابقات للفنون التشكيلية والتطبيقية للصحافة ، للشعر ، لسينما الهواة ، الى كثافة المعارض وسوق الكتاب ، ولعل أبرز المعارض التي اقيمت في الموسم الماضي (النصف الاول من عام ١٩٨٢) هما « آركو ٧٨٢ » الذي نظم في شهر شباط وشارك فيه ما يزيد عن ستين متجر للفن المعاصر قدمت اغلبها من مختلف الدول الاوروبية والامريكية اللاتينية ،تحمل نتائج مئات الفنانين ، أما من الناحية التاريخية فيحتل معرض تيوتركوبولس « الفريكو » (كريت ١٥٤٠ ـ طليطلة ١٦١٤) مكانة متميزة ، فهو اكبر عرض جرى حتى اليوم لاعمال هذا الفنان ، ستون لوحة جمعت من مختلف المتاحف الاسبانية ، اضافة الى تلك المستعارة من ثلاثة متاحف امريكية ، اضافت على منظر واجهة البرادو طابورا لا ينتهي من الزوار لمدة شهرين .

أما الموسم الحالي فهو حافل كذلك بنشاطات

مماثلة ، ففي أيلول افتتح معرض شامل للفنان كانوغار (ظليطلة ١٩٣٥) الذي سنحاول التعريف به في مناسبة قادمة ، وفي أوائل تشرين الاول كان الموعد مع «بارتولومي موريليو » ، في معرض نظمه متحف البرادو بالتعاون مع متاحف اخرى أجنبية وأحدث صدى عالميا .

هذا ، وينتظر اقامة معرض شامل لسالفادور دالي في كانون الاول تحت عنوان « تحية لغالا » زوجة الفنان المتوفية مؤخرا ، ومعرضين لبيكاسو ورفائيل البرتي.

وبالتوازي مع (موريليو) أقيم في متحف الفن الحديث بمدريد معرض لاعمال ستة من الفنانين الحائزين على جائزة الدولة لعام (١٩٨١) .

فيما يلي محاولة ــ لا تخرج عن حدودها الاخبارية ــ لاستعراض الحدثين المذكورين مع تعريف موجز بالفنان (مانويل أورتيث) .

في الثامن عشر من تشرين الاول الماضي وبمناسبة مرور ثلاثمائة عام على وفاة الفنان الاشبيلي ، بارتولومي استيبان موريليو (١٦١٧ ــ ١٦٨٢) افتتح المعرض الذي نظمه متحف البرادو بالتنسيق مع الاكاديمية الملكية للفنون في لندن ، أكبر عرض ينظم حتى الان لاعمال هـذا الفنان .

بات معروفا أن موريليو تعرض لاهمال كبير مـن قبل العالم المختص حتى أواسط القرن الماضي ،واعتبر ــ وما زال البعض يحمل الرأي ذاته ــ فنانا « سهلا ومزخرفا » ، وربما ساعد على هذا الاعتقاد شعبية العديد من أعمال (موريليو) التـي زخرفت علـب الشوكولاته والحلويات ، وكذلك طرافة الطفل الـذي يصطاد القمل والتي تثير اعجاب انسان الشارع وتبعث لديه ميل الى تزيين جدرانه به أو بالطفلين الذين يأكلان الفواكه المسروقة ، ومن جهة أخرى مازال المتدينـون يواجهون في صلواتهم عشرات النسخ المطبوعة مـن اعماله الدينية ، وهي تشكل الجانب الاكبر من نتاجه .

كثر هم الفنانون الذين عالجوا باعمالهم قضايـا ومواضيع الدين ، لكنهم لا يتمتعون بشعبية مماثلة ، ولعل السر كامن في اللغة التي استخدمها موريليـو ، لغة الشارع ، لقد نقل الملائكة والقديسين الى مسرح الشارع وجعلهم مماثلين لعامة الناس مما قرّب تلك الشخصيات من قلوبهم .

وهذا الجانب دفع بعض مؤرخي الفن الى الازدراء (بموريليو) باعتباره « فنان ديانة » لكن دييغو انغولو ــ وهو اكبر اختصاصي بهذا الفنان ــ يفند هذه المزاعم مؤكدا ان الموضوع لم يكن يوما أسلوبا ، ومشيرا الى القيم التشكيلية التي تنطوي عليها اعمال موريليو ويقول « انه ملوّن ممتاز ورسام جيد يحسن ابداع تكويناته باحساس جمالي مرهف ... انه لا يركن في الاساليب التي ابدعه ، الامر الذي يميزه ــ على سبيل المثال ــ عن ريبيرا وثورباران . انه يتطور ويشحـذ تقنيتـه ليستطلع ، ويسير في درب الضوء الذي حمل لفنانـي القرن السابع عشر مجدهم » .

ويرى انغولو أن موريليو كان رائدا في الباروك وانه أحس بقدوم الروكوكو :

« وربما لهذا رحلت غالبية الاعمال التي عالج فيها الاطفال الى الدول الاوروبية الاخـرى التـي سبقت اسبانيا في تذوّق الباروك » .

لقد اشتمل المعرض على سبعين لوحة وخمسة وعشرين رسما ترفع من أهمية الحدث ، فهي رسوم ودراسات انجزت بخطوط مختزلة ، منحنية ومنكسرة تحيط بالاشكال دون أن تحاصرها ، وكل ذلك بكثير من التجريد مما يضفي عليها نبض يعم بدوره في الفراغ المحيـط .

لقد اعتبرت مدرسة (التصوير الاسبانية) وحتى أواسط القرن التاسع عشر كتابع للمدرسة الايطالية في نابولي ، وفي تلك « التبعية » كانت تضيـع وتهمـل الاسماء ، مع استثناء واحد : موريليو ، أما فيما يتعلق بريبيلا فقد اعتبر دوما فنانا ايطاليا نظرا لطول اقامته في ذلك البلد .

ويرجع غنى (موريليو) الى كثرة العناصر التي استخدمها في أعماله ، نجد لديه الواقعية الطبيعيـة الاسبانية وأصداء (ثورباران) و (ريبيرا) بين تأثيرات أخرى من أسلافه وتلك القادمة من ايطاليا ، ونراه ينفتح في مرحلته الاخيرة على الباروك الفلاماندي (روبنز ، فان ديـك) والطبيعيـة الهولاندية التـي تحررت في القرن السابع عشر من النموذج الايطالي .

كان (بارتولومي) الابن الرابع عشر والاخير للحلاق الجرّاح بارتولومي استيبان وماريا بيريث موريليو ، تيتم في التاسعة من عمره . وتبعا للتقاليد العائلية رزق بتسعة أبناء ، شهد موت زوجته وستة من أبنائه ، لكن الوحدة والحزن لم يؤثرا على نتاجه وشهرته التي راحت تنتشر منذ بلغ الثلاثين ، ليموت في الخامسة والستين والفرشاة في يده اثر وقوعه من حمالة كـان يستخدمها لتصوير لوحة في كنيسة لوس كابوتشينوس في قادش .

من بين الاعمال البارزة التي استقدمت من متاحف انكلترا ، والولايات المتحدة ، وسويسرا وفرنسا وايطاليا والمانيا الديمقراطية وهولاندا والمانيا الغربية ، نذكر « الطفل الذي يصطاد القمل » اللوفر ، و «القديسات خوستا وروفينا » والاسر ، بورتريه جوسوافان بيل » في دوبلين ، و « انتونيوني ميلاندا » من مجموعة البا.



كانوغار - تكوين مع جندي

« اربعة جوائز وتقدير متاخر »

المصورون مانويل أورتيث وغورديليو وخوسيه ايرنانذث وخوان بيخوان والنحات ألفارو هم الحائزون على جائزة الدولة لعام ١٩٨١ ، وقد اجتمعوا بأعمالهم في تشرين الاول ضمن صالات متحف الفن الحديث بمدريد .

ولا يتسع المجال هنا لاستعراض وتحليل الاعمال اضافة الى انه يكاد يكون من العبث التحدث عن أعمال لم يرها القارىء مع ما تمثله الصور الفوتوغرافية من اجحاف في حق التصوير على وجه الخصوص .

النحات ألفارو (ڤلينثيا ١٩٢٩) يبعث الحيرة وتنتفي الدهشة أمام أعماله ، فخطوطه الحديدية ـ تشكيلات بالاسلاك ـ لم تقنعنا على الرغم من أنها تحمل الكثير من الليونة والصفاء ، بينما تتصف أعماله الحجرية بقدر أكبر من الرزانة ، ولشد ما يذكرنا ببرانكوزي ، أما فيما يتعلق بالمصورين فقد انصب اهتمامنا بخوسيه ايرنانديث (طنجه ١٩٤٤) ، والحائز مؤخراً على جائزة بينالي الحفر في النروج ، وقد حضر بأعمال تصويرية تحمل الكثير من تأثيرات تقنية الحفر الذي استغرق به لسنوات طويلة ، لكن هذا لا يطمس قيمته التصويرية في أعمال تروي بواقعية خيالية حياة اشباحه ، انه يستحق دراسة خاصة .

التقدير المتأخر كان حضور مانويل أورتيث (خائين ١٨٩٥) فهو يشغل ـ بموقعه المتميز في مدرسة باريس الاسبانية ـ مكانة بارزة في تاريخ الفن الاسباني المعاصر ، وقد كان من الضحايا التي هجرت في الظل عندما وجهت الانوار على أسماء أخرى من رفاق الدرب ، كبيكاسو على سبيل المثال .

وهذه محاولة للتعريف به ، ارفقناها بمتقطفات من حديث أجراه بمناسبة المعرض :

« مانويل اورتيث ، المغوار »

ولد في خائين لكنه قضى رحلة الاكتشاف الاولى في غرناطة ، وعلى الرغم من مدريد ، باريس والمنفى ، ما زال يحتفظ بلهجته الغرناطية .

كان شقياً ، يقضي يومه برمي الحجارة والمشاجرات : [قضيت طفولتي في الغارات على الاحياء الاخرى وما زلت مغواراً حتى اليوم ، مع استبدال الحجارة بالفرشاة والالوان . يعترف بأنه كان تلميذاً فاشلاً « كنت دائما غائب الذهن ، والشيء الوحيد الذي كان يجذبني هو رسم وتمثيل الاشياء : كنت اقتني بطاقات بريدية لانقل منها الحافلة ، أو صياد السمك، في الحادية عشرة من عمري بدات دراسة التشكيل في مرسم الفنان الغرناطي [لاورتشا] بعدما اقتنعت والدتي بالهواية ، ثم قدمت الى مدريد ، تزوجت من (ايسابيل كلارا) التي توفيت في أواخر ١٩٢٢ ، أخذ (فريديريكو غارثيا لوركا) على عاتقه رعاية ابنتي عندما قررت الرحيل الى باريس ، وذهبت لاقضي ثلاثة أشهر فبقيت عشر سنوات ، كان مانويل دي فاليا قد زودني برسالة لبيكاسو ، التقنيا ودامت صداقتنا طول العمر .] .

ـ [في باريس عام ١٩٢٢ كانت تهيمن ما بعد التكعيبية ، كانت الحياة بالغة الروعة والبوهيمية وقد سحرتني مونبارناس ، في تلك الاثناء جرى التقاء الدادا مع السيريالية ، لكنني لم ارتبط بهذه الاتجاهات لان عدوانيتها لم تقنعني ابدا ، وربما لذلك تجد في أعمالي شيئاً من العذوبة ، لم يجذبني تصوير مرحاض ما أو اي شيء من هذا القبيل مع أن الناس كان يدفعون من اجلها مبالغ كبيرة ، كان بيكاسو يقول ان في القمامة كثير من القيم التشكيلية لان في القمامة نسبة عالية من الفيتامينات . »

« قضيت سنواتي الباريسية تلك في الظل ، محاولا انقاذ نفسي ، وعدت الى اسبانيا بدعوة من جمعية « اصدقاء الفن » لعرض اعمالي في مدريد ، كان يغلب عليها المنحى التجريدي مع شيء من التكعيبية ، وما اقسى النقد الذي واجهته ، كان صارخاً الى درجة

دفع الشعراء (لوركا ونيرودا) و (اليكساندري) و (التولا غيري) الى نشر بيان يدفعون فيه عن اعمالي] .

وحصل على عمل كمدرس في برشلونة قبل اندلاع الحرب الاهلية بسنتين ، وقضى هذه الاخيرة في المدينة ذاتها ، ومع الهزيمة عبر جبال البرينية سيراً على الاقدام ليجتمع في فرنسا مع والدته وابنته ، قضى خمسة عشر يوماً في معسكر اعتقال فرنسي بالقرب من الحدود كان يزج باللاجئين الجمهوريين ، الى أن حرره (بيكاسو) فمضى الى باريس ، عاد الى مرسمه السابق لكن اندلاع الحرب العالمية الثانية واحتلال النازيين لباريس دفعاه الى منفى آخر : الارجنتين .

ـ [قضيت هناك عشر سنوات أخرى ، وقد اعتبرت في نهاية الامر فناناً ارجنتينياً ، بامكانك مشاهدة بعض أعمالي في (الطباعة الحجرية) وعمل بالغواش في متحف الفن الحديث بنيويورك كنموذج من الفن الارجنتيني .

وعشت فترة في المكسيك ثم عدت الى باريس عام ١٩٤٩)) .

و (مانويل أورتيث) يربط ذكرياته بصداقتين : (بيكاسو) و (لوركا) أما عودته الى غرناطة فلم تتم الا عام (١٩٦٠) وكانت رحلة للبحث عن لوركا ، كان صديق الطفولة ولم نفترق أبداً ، قضيت ثلاثة أشهر في البحث عن قتلته ، عن السبب ، وكيف ، اقترفت الجريمة ، كانت القضية حية ما تزال ، وفي المقبرة آثار طلقات الاعدام .)) .

يقول عن لوركا : [كان بريقاً رائعاً ، برقاً ساطعاً ، لم التق بمثيل له ، لقد تغير الشعر لكنه ما زال يضيئنا .] وعن الموسيقار مانويل دي فاليا [رائع بروحانيته] ، أما عن بيكاسو : [لا ، بيكاسو كان ثوراً ، الخير والشر ، الشيطان والقديسة تيريزا ، طيب وجميل ، وفي الوقت ذاته مروع ، كان يقول عن نفسه : إنني قاس لانني ادافع عن نفسي] ثم يتحدث عن لقائه مع (سترافينسكي) و (رافيل) .

ويروي كيف كان يحلم في طفولته بمصارعة الثيران وبغناء الفلامنكو . ويقول عن عازف الفلامنكو ((باكودي لوثيا)) : ((لقد ولد في النبع وشرب وعزف الفلامنكو بشكل ساحر ، ولكن ، عندما يسيطر الانسان على عمله يبدأ التيه ، انني لم أسيطر يوما على التصوير ، وبيكاسو كذلك ، ولهذا لسنا بين الضائعين .)) .

ويقول عن عمله : [الغنائية في الانسان هو تنفسه ، وفي الميت تلك الدماء التي تغادر الجسد ، الثور لا يموت بدون دماء ، غنائيته كامنة اذاً في دمه ، قد لا ترى الدماء في اعمالي ، لكنك تشعر بجريانها] .



رفائيل كانوغار بجانب أحد اعماله

((من الفن الاسباني المعاصر))

شغلت اسبانيا وما زالت ، مكانة مرموقة في عالم الفنون التشكيلية . والامر لا ينحصر باسماء معروفة كفيلاسكيث ، الفريكو ، غويا ، ثورباران ، موريليو ، ريبيرا .. والقائمة تطول ... وانما ابعد من ذلك ، فأي مؤلف لتاريخ الفن يبدأ عادة بثروة التاميرا ، تلك الرسوم التي ابدعها انسان الكهوف منذ ما يقارب المائة وثلاثين قرنا ...

ولعب المصير بشبه الجزيرة الايبيرية لعبة مشابهة لما عاشته بلاد الشام : الغزوات ، التي خلفت وراءها ـ احيانا ـ وجهها الايجابي الوحيد ، نقصد الآثار الثقافية ، فقد عمر شواطئها الفينيقيون ، وغزاها الاغريق ، والرومان ، والقوطيون ، وشن النورماند (طارق بن زياد) و (موسى بن نصير) وما ترتب على الحدث من ثورة في حياة وثقافة هذه المنطقة .

لسنا بصدد التعرض لهذه المواضيع المفرطة بغناها، ولكن لا بد من الاشارة الى إن اسبانيا تعتبر من البلدان القليلة ـ ان لم نقل الوحيدة ـ التي تمتعت باستمرارية في العملية الثقافية ومنذ بداية الفتح العربي بالتحديد ، فهي لم تعش الغياهب التي مرت بها اوروبا في العصور الوسطى ، وذلك بفضل الحضارة العربية التي حافظت على سطوع هام بينما راحت تخبو في بغداد الدولة العباسية . ثم جاء الانبعاث الاوروبي ، او ما يعرف بعصر الازدهار ، وبينما وقعت البلاد العربية في عتمة التخلف والانحطاط الى درجة نكاد فيها اليوم نشك بان يراع اجدادنا هي التي ابدعت ما نفخر به ، وهو أمر لا ريب فيه بالطبع .

لم تكن اسبانيا بعد القضاء على الممالك العربية منيرة كلها ، فقد ((ابدعت)) كذلك محاكم التفتيش

الكنسية ، لكن هذا لم يمنع من ظهور سيرفانتيس ، ولوبي دى فيفا ، كالديرون دى لا باركا ، الغريكو ، فيلاسكيش ، ثورباران ، وغيرهم .

ولا شك ان محاكم التفتيش المذكورة استطاعت لجم التطور العلمي قبل كل شيء ، فالعلم كان في عرفها زندقة ، ولم تكن تتمتع بحدة الرؤية الكافية لترى في اعمال من ذكرنا مسامير حاسمة في تابوتها ، وكان لا بد لبلاد تملك هذا التراث ان تنجب من يتابع حرفة الابداع ، فنجدهم يجتمعون منذ نهاية القرن الماضي ، وبشكل خاص في مجال الادب ، مجموعات ابرزها (جيل ٩٨) ، نذكر من اعضائها (بيو باروخا) و (اونامونو) و (فاليي) و (اينكلان) و (اثورين) ... وفي التشكيل (سورو ليا) و (فورتوني) و (سولانا) ..

ثم خرج الينا (بيكاسو) و (خوان غريس) و (سلفادور دالي) و (خوان ميرو) والنحاتون (بابلو غارغاليو) و (خوليو غونثاليث) و (البرتو سانتشيث) وغيرهم . غالبية هذا الرعيل غنية عن التعريف لذا سنحاول اليوم تقديم من جاء بعدهم ، أولئك الذين يبدعون الآن .

« رفائيل كانوغار »

يعتبر كانورغار واحد من ابرز الوجوه التشكيلية المعاصرة في اسبانيا .

بدات رحلته عام (١٩٣٥) في توليدو (طليطلة) الجميلة ، العريقة ، وفي ازقتها الضيقة التي تذكر بدمشق القديمة قضى طفولته وسني الحرب الاهلية ، ثم انتقل مع اهله الى مدريد عام (١٩٤٤) حيث تابع دراسته الثانوية ، وسرعان ما انتقل والده للعمل في سان سيباستيان ، وهناك تلقى كانوغار اولى دورس التصوير على يد الفنان (مارتيارينا) الذي نصحه عام (١٩٤٨) بمتابعة الدراسة في (مدريد) في مرسم الفنان الكبير (فاشكيث دياث) الذي احتفل مؤخرا بمرور مئة عام على مبلاده .

ودامت الدراسة خمس سنوات ساعده (دياث) خلالها على تمحص مختلف التقنيات ، وانجز اعمالاً يبدو جلياً فيها اسلوب وتأثيرات معلمه .

ومع اصدقاء الدراسة : (ثامبرانا) و (دى فيرا) و (كالفو) ... عرض لاول مرة في مدريد ، وعاد عام (١٩٥٤) ليقيم معرض شخصي لاعمال وقفت عند عتبة التغيير ، فقد اتجه بعد ذلك الى التجريد ، وسافر الى باريس متعطشا لافق أوسع يساعده على تبين شخصيته ، واضطر لتغطية تكاليف السفر الى انجاز لا تستجيب لقناعاته .

وتمكن من عرض أعماله في (غاليرى آرنو) في باريس ، ثم عرض في مدريد ضمن مجموعة تمارس التجريد .

انها مرحلة الاستغراق في البحث وحمى العمل ، يعرض في فرنسا وبرشلونة ويلتقي بالفنانين ، يسافر ويعرض في ايطاليا ، يتوجب التذكير انه كان في العشرين من عمره .

ومع عودة (انتونيو ساورا) (شقيق السينمائي المعروف كارلوس ساورا) من باريس ، واستقرار ميلياريس في (مدريد) ، تشكلت النواة التي تمخضت فيما بعد عن مجموعة (ايل باسو) (الخطوة) ومن اعضائها ــ اضافة الى المذكورين ــ ، خوانا فرانسيس وريفيرا والنحات (بابلو سيرانو) الذي اقام في حزيران الماضي معرضاً شخصياً في متحف (الارميتاج) اللينيغرادي ، وهو من ابرز النحاتين الحاليين .

وصدر بيان ايل باسو عام (١٩٥٧) طارحا مهمة إحياء الفن الاسباني المعاصر ، بعد المرور بمرحلة نضوب النقد وركود السوق ، وذلك من خلال برنامج ينظم المعارض ، والمحاضرات ، والندوات والمنشورات الخ..

وعلى الرغم من ان (ايل باسو) لم يتجاوز عامه الثالث الا انه ترك أثراً هاماً في الحياة التشكيلية المحلية والعالمية وذلك بمشاركته المتميزة في بينالي البندقية التاسع والعشرين وفي متحف الفنون الزخرفية في باريس ، والصدى الذي انعكس في النقد الايطالي والفرنسي ، دليل على هذا .

لقد كان يل باسو (خطوة) فعلية نحو ملء الفراغ المحلي ، واثارة اجواء الفنون ورفدها بقدرات جديدة ، فامجاد الفن الاسباني المعاصر كانت قد هاجرت الى بيكاسو) و (خوان غريس) و (غارغاليو) و فرنسا ــ بشكل خاص ــ هنالك اشتغل ومات (بابلو بيكاسو وغريس وغارغاليو وغونثالث] وغيرهم . ثم ان قسم آخر من الطاقات المبدعة عانت من النفي أثر الحرب الاهلية ، فرحل النحات البرتو الى موسكو ، والمصور ريناو الى المانيا الديمقراطية والشاعر البرتي الى ايطاليا والسينمائي بونويل الى المكسيك والموسيقار كاسالس الى أمريكا الوسطى والروائي سيندر الى الولايات المتحدة والشاعر ليون فيليبي الى المكسيك ، .... والمجال لا يتسع لذكر الجميع .

عمد (كانوغار) الى مرافقة نتاجه التشكيلي بتسجيل للافكار التي تدور بذهنه واضعاً امامنا ترجمة للاحاسيس والمشاغل التي حاول الاجابة عليها على مساحة اللوحة ، فيما يلي مقتطفات مما كتب عام (١٩٥٨) : **[لخلق لغة ما لا بد من الاتصال مع الواقع ، واقع اعتاد التهرب منا ، والطاقة المبدعة قادرة على التقاط بعض مظاهر الواقع دونما حاجة للجوء الى اشكاله الظاهرية ، ليكن منهاج الخلق ديناميكيا ، فهذا**



كانو غار – لقطة من المدينة .

يتطلب الاحساس بالزمن .

... المطلوب انجاز بنى تتكامل باحثة عن ايقاع .

... انني افلح الارض كمزارع قشتالي ، وعندما احاول الامساك بها تفلت من اصابعي .))

ثم في عام ١٩٥٩ : ((لقد نسينا الجمال الفيزيقي للمقاييس التقليدية لانها فقدت كل علاقة مع واقعنا . ونشعر أحيانا بالحاجة الى المسوخ لان الكريه في الحياة يمكن ان يتحول في التصوير الى جميل ، حي ، ومعبر .

لم تعد تنفعني فكرة انجاز ((عمل فني ، انني احتاج الى دفع عاطفي ...)) .

وكان قد هجر الفرشاة مستعيضا عنها بيديه وبانبوب الالوان ، يشرح ذلك بقوله : ((.. هجرت الفرشاة في محاولة مني لنسيان الحرفية وحسن الصناعة ، اريد التعبير بابسط الوسائل ، وبشكل مباشر عن الحالة التي احياها .)) .

وعلى الرغم من أن اسلوب التصوير الغربي غارق في خواء وفوضى ما قبل التكوين ، ومن استجابة كانوغار لذلك الاسلوب يؤكد : [اريد ان تبقى قدماي ملتصقتين بالارض ، على اتصال بالواقع لخلق اشكال عضوية ، حية ، لان الفن لا يمكن ان يفقد انسانيته ، اعتقد انه يتوجب علينا تجاوز التفريق بين التجريد وتسليط الاضواء على الواقع من زاوية اخرى] .

للضوء دور هام في هذه المرحلة من نتاجه ، الى درجة يمكن القول فيها أنه أزاح الشكل ، فالنور يصبغ الاجزاء النافرة دافعا الى الخارج اشكالا كانت غارقة في العتمة ، انه نور فولاذي ، ينهش اعماله ، ويشكل مناظر كابوسية تتحرك تحت سماء سوداء ، ثقيلة .

نلحظ في الاعمال التي انجزها ما بين عامي (١٩٥٩) و (١٩٦٣) ، وعلى الرغم من تبنيه التجريد ، ميلا الى التشخيص وحاجة الى التعبير بجلاء اكبر ، الى هذه المرحلة تعود الصور الشخصية لدومينغيث (١٩٦٠) والقديس كريستوفورو (١٩٦٠) ولوحة شخصية فيلاسكيث (١٩٦١) وبيّن هو التأثير الهام لاعمال غويا السوداء ، لقد بدأ يجمع ما بين المجرد والمحسوس ، انه الخروج الى التعبير الذي سمي من قبل النقاد (التعبيري المجرد) .

ضربات اللون لا تندثر ، بل تنغلق في مراكز محددة، وبدأت بالظهور الخطوط الهندسية ، مربعات وصلبان تقسم اللوحة الى اربعة مساحات (الشفاف ١٩٦٣) ، وعمد كانو غار في لوحة (الحادث) ١٩٦٤ الى إلصاق اكثر من مشهد للسيارة المحطمة بالغاً بالتكرار والتكوين الناتج التشديد المرغوب للحدث .

في عام (١٩٦٥) انتقل الفنان الى الولايات المتحدة الامريكية ، مدعواً من قبل الكوليج اوف اوكلاند ، ومكث هناك عاماً كاملاً هجر خلاله ليقترب من مدرسة نيويورك ، وبشكل خاص مما كان يصنعه راوشيمبرغ ،

وكان في النصف الاول من الستينات قد عرض اعماله في برشلونة وروما وباريس وميلانو وبال واوسلو وساو باولو ونيويورك وريودى جانير ولوس انجلس، وكاراكاس ومونتيفيديو وطوكيو ولندن وتورين ....

وفي الولايات المتحدة ادخل كانو غار على اعماله عنصر الفوتوغراف، وليس الامر بجديد بالطبع فتلك التقنية كانت قد استخدمت بشكل واسع، لكن الجديد لديه هو كيفية استخدام العنصر الجديد، اصبحت اللوحة حامل لمشهد، لكائنات انفصلت فيها الروح عن الجسد، انها ملقية او موضوعة بشكل عفوي، مرحلة الانتقال هذه ـ الى تمثيل المشاهد البشرية ـ اعتبرها بعض النقاد واقعية جديدة، وهنا، تعقيباً او استطرادا، نذكر ما قاله الشاعر الاسباني الكبير (انتونيو ماتشادو): [على الرغم من ان كل شيء ـ في الواقعية ـ قد قيل، الا ان كل شيء قد قيل بشكل غير كاف].

ويقدم كانو غار مشاهده البشرية بروح لامبالية، حيادية، تاركا للمشاهد مجال حركة أوسع في عملية التواصل، ها هو يقول: «اصور الواقع، وبينما اقوم بذلك التقي بواقع اجتماعي لا يرضيني، عندئذيتحول تصويري الى شاهد، انني استخدم مختلف وسائل الاعلام والنشر، من صحف، ومجلات، وسينما، الخ



القتيل ١٩٧٢

فاواجه ذلك الكائن المجهول، الذي يفتقد للرأس، الخاوي، الذي تجده في كل مكان ...».

ان الاسود هو «اللون» المسيطر في اعمال كانو غار، لاعماله فعل طلقات الرصاص، عنيف، قاس، مر، متألم، قلق، وبكلمة واحدة: انساني.

ولعل اكثر مراحله قربا من انسان الشارع تلك التي تمخضت من ارادة التعبير بشكل اعنف اقرب الى الملمس الواقعي، نقصد استخدامه للبعد الثالث في أعماله مما يجعلها منحوتات لوحية او لوحات نحتية، ويمكننا، أمام عجز القارىء من رؤية الاعمال ذاتها تلمس عمق الاهتمام الذي اولاه الفنان للحياة من حوله بمجرد تصفح لعناوينه، الحوار ـ العدوان ـ التحية ـ المصافحة ـ انتظار ـ الخ.

ما بين عامي ١٩٦٨ و ١٩٦٩ سافر كانو غار كثيراً. لكن أبرز وأغزر رحلاته انتاجا اقامته في لوس انجلس بدعوة من (مؤسسة تاماراند لليتوغرافيا) فقد انجز هناك (٢٢) عملا مطبوعاً على الحجر، عشرون منهم تؤلف موضوعين (الارض) و (العنف).

الابعاد التراجيدية التي مثلها في مجموعة (العنف) أعاد الى الاذهان قربه من (غويا) والحقيقة انه لم يبتعد الا مؤخرا عن تأثيرات العبقري الاصم. قدم كانوغار مجموعة (العنف) بمقتطف لباسكال: [ـ لماذا تقتلني؟ ـ الا تعيش في الجانب الآخر من النهر؟ يا صديقي، لو كنت تحيا في هذا الجانب لاعتبروني مجرما، ولما كان عادلا ان أقتلك، ولكن ما دمت تعيش في الجانب الآخر فأنا شجاع وقتلي لك عادل].

هل ثمة داع لايضاح مضمون المجموعة؟

وبشكل ذكي، ومستخدما عناوين لاعمال (كانوغار) يطرح الناقد الاسباني غارثيا تيثون التساؤل التالي: «وماذا يبقى من (بكاء) (الاسرى) المتحلقين؟ (المهانون) و (الهاربون) و (المنتظرون)، من كتلة (القتيل) المجهولة؟ من الجنود الرماديون الذين فقدوا انسانيتهم؟ من (المنكلين)، (الفارين)، من (الاعتداء)، (الاعتقال)، (الحشد)، من (الحرية السجينة)؟»

يبقى (العناق)، عديدة هي الاعمال التي عالج فيها الفنان لحظة العناق، الحب، التضامن والاخاء.

بعد عودة الديمقراطية الى اسبانيا عام (١٩٧٦) بدات هموم الواقع تنهار لدى (كانوغار) بعض النقاد يعتبرون عودة الفنان الى حالة الخواء الماضية، وان كانت بأشكال اخرى شديدة الشبه بما كان يصوره (ماليفيتش) في العشرينات، «سبر لاغوار الذات البشرية» الخ.. لكننا نميل اكثر الى تعبير الخواء، وليس في الامر ما يدهش، لماذا انقطع (رامبو) عن كتابة الشعر؟ كم من الكبار شعروا بالعجز في لحظات قد تدوم سنوات؟

واخيرا ، مع ثقتنا باننا لم نوف انتاج الفنان حقه فما المحاولة سوى تعريف به ، نستعير التصنيف الذي وضعهالناقد (خافيير ايريرا) للموضوعات وعملية التكوين لدى (كانوغار) :

يقسم المواضيع الى مجموعات أربع :

١ ـ علاقات اجتماعية : حوارات ـ تعانق ـ عشاق ـ مشاهد الاخاء ـ المأتم ...

٢ ـ مضامين سياسية : ثوار ـ عاطلون عن العمل ـ أيدي وقبضات مرفوعة ـ تحالف وتعانقالسياسيين ـ المتظاهرون ـ الاعتقال ـ السجناء ـ الشرطة ـ الخطيب ـ المتهمون ـ الاسرى .

٣ ـ العنف : حوادث ـ جنود قتلى ـ مشاهد الارهاب ـ ملاحقات ـ تعذيب ـ اعدامات ـ مكبلون ـ السجان .

٤ ـ مشاهد جماهيرية : لقطات من المدينة ـ متعصبون ـ الخوف ـ الذعر الجماعي ـ مسيرات المهاجرين ـ تحية الحشد .

وتنقسم عملية التكوين في أعمال (كانوغار) في مختلف مراحله الى الاستخدامات التالية :

الفوتوغراف ويعتمد على صورة أو هيئة حدث يمثل جماعة أو فرد متوحد .

تقطيع الحدث ـ يختار من المشهد قسم أو أجزاء كالايدي ، والارجل ، والرؤوس والجذع .. أكان هذا فردا أم جماعة .

الخلفية ـ المشهد مثبت على قماش أو لوحة خشبية ، كشاشة يدور فيها الحدث .

الشكل ـ يأخذ كانوغار المشهد مسطحا ، يحذف منه ما لا يخدمه ويؤكد الاجزاء المختارة باضفاء الكتلة عليها (نحت يعتمد الفيبر غلاس) ، وهذه المنحوتات طبيعية منقولة بدقة عن الواقع كي تشكل استمرارية الصورة الفوتوغرافية ـ الاساس ، دون أن تبدو غريبة ، الاسود يهيمن على العناصر المرسومة والمنحوتة .

الملابس ـ وهي قطع يقتنيها الفنان في (البالة) ، مستهلكة ، لا تناسب قياس تماثيله .

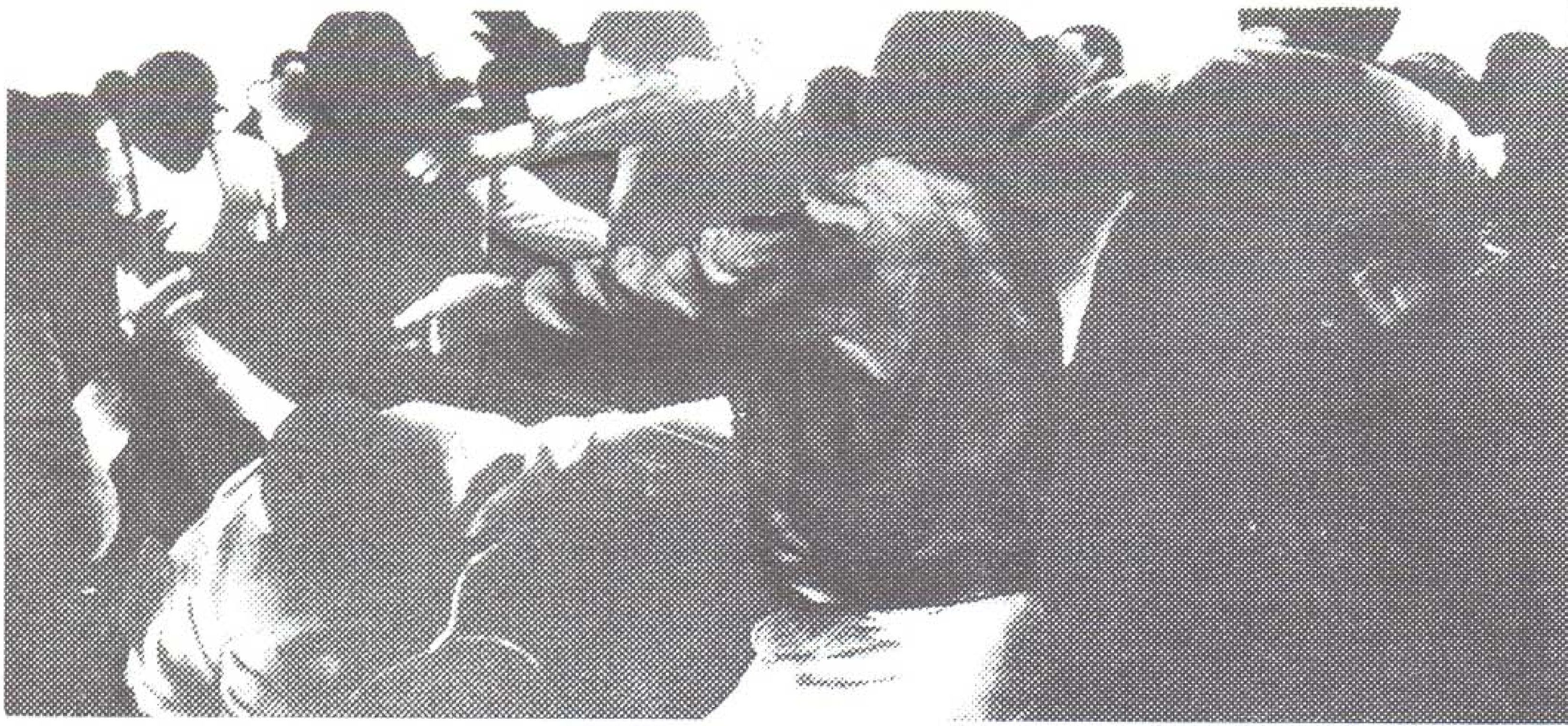
الايدي ـ في بعض الاعمال هي الوحيدة التي تنفر من اللوحة ، بل ان بعضها تمثل الايدي لا غيرُ .

السيلويت (الخيال) : وهي ترافق الجزء البارز مصورة على الخلفية ، أو تثبت على اللوحة بعد اقتطاعها من مواد قاسية كالخشب أو الصفائح المعدنية .

المنظور : وهو جمع العناصر على مساحة اللوحة ، التي تجاوزت من هذا الجانب أو ذاك حدود المربع ، أو المستطيل ، بشكل يوحي ـ أو لا يوحي ـ بالعمق .



شخص



الحشد ١٩٦٩



تظاهرة ١٩٦٩

ملف خاص

عن فن الخزف

- ماهو الخزف .
- الخزف في الشرق الأدنى ما قبل التاريخ .
- رحلة تاريخيّة في فن الخزف العربي والاسلامي .
- الخزف العربي المعاصر وتجارب الخزف في القطر العربي السوري .
- تقنية فن الخزف .
- الخزفيات - القسم ١ - ٢

ماهو الخزف

1

عن القاموس الثقافي
ترجمة : محمد حسام الدين

الخزف (سيراميك) ؟!

يطلق هذا التعبير على نوع من المنتجات الطينية ، لان المواد الاولية الاساسية للخزف هي : الكاؤلين (تربة هشة بيضاء) والفضار والطين [مركبات الخزف اللدنة هي : الكاؤلين والفضار والطين ، اما غير المرنة فهي : الصوان والرمل والكلس والشاموط وغيرها] وتبعا للتركيب الكيميائي والحراري ، تنقسم المواد الخزفية الى : آجرية ودولابية ، ومسامية وحجرية وبورسلانية .

وان كلمة [السيراميك] تعود الى اليونانية [حيث كان الخزافون في اليونان القديم يسمون ((كيراموس)) Kerameus وكلمة Keramos كانت تطلق عموما على منتجاتهم] ، واليوم نطلق تعبير الخزف على كل المنتجات المصنوعة من الطين ، وغضار الخزافين الذي يشكل بسبب خواصه اللدنة ، ثم يجفف ويحرق في افران خاصة .

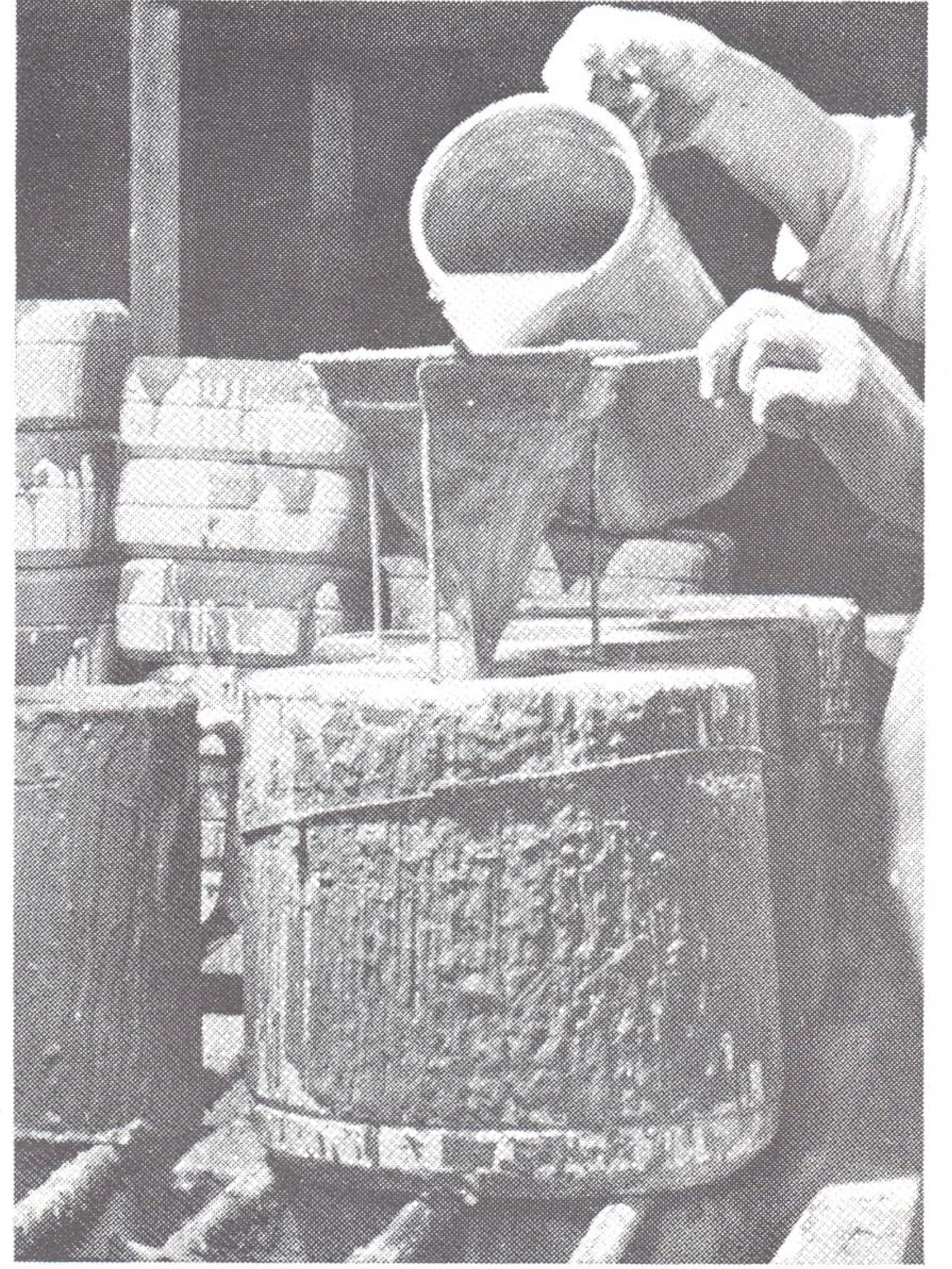
وتوجد كميات هائلة من الانواع الخزفية ، تبعا للغرض المطلوب ، للمنظر او الاستعمال ، فينقسم الخزف بشكل اولي الى : خزف خشن [للاستعمال الصناعي والمعماري ، مثل : قرميد السقوف ، والصفائح والبلاط والآجر والعوازل ، والانابيب وغير ذلك] ، والى خزف ناعم [الكهربائي والتقني ، والمواد الصحية ومنتجات الدولاب ومواضيع استعمالية للحاجة اليومية ، المواضيع الزخرفية وغير ذلك] .

والانتاج الخزفي من اقدم الانتاجات التي قام بها الانسان لان منتجات الخزف المحروق كانت معروفة في الازمنة البعيدة (ما قبل التاريخ) ، ونشاتها ترجع الى حوالي (١٣٠٠٠) سنة [الخزف المحروق كان مكتشفا في وادي النيل في افريقيا، ثم في امريكا واماكن اخرى] .

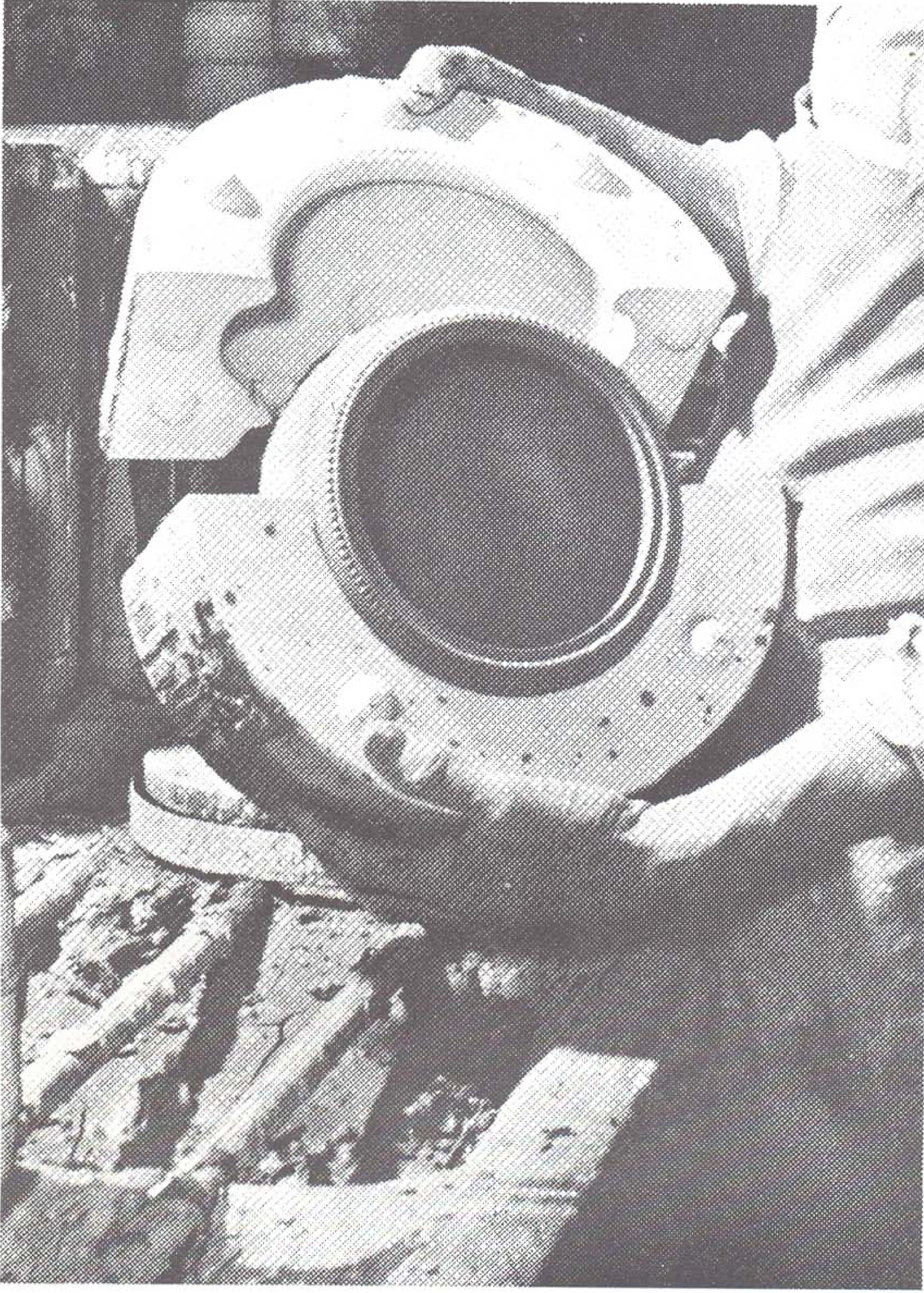
وان اقدم اداة الانتاج الخزف هي دولاب الخزافين [صحيفة مستديرة تدور لتشكيل الانتاج ، وخاصة الاواني ، اما في ايامنا هذه ، فتدور بواسطة الكهرباء] . حتى الحرق الحالي فقد اصبح آليا (كافران التونيل) .

البورسلان : (كلمة ايطالية)

يطلق على منتجات من مادة متماسكة ، ذات قشرة كتيمة (جدار الانتاج) ، شفاف في الطبقات الرقيقة ، ووصف على انه مادة نبيلة [فخمة وجليلة] ، أبيض تماما أو يكاد ، يتميز بالقساوة والمتانة واللمعان ، [وعدا عن البورسلان الابيض ، هناك بورسلان ملون] ، والبورسلان يحتفظ بالحرارة اكثر بكثير مما يحتفظ بها الحديد مثلا .



صنع الخزف عن طريق القالب



فك القالب وظهور القطعة

وتبعا لحرارة الحرق ، وكمية المصهر ، ينقسم البورسلان الى قاس وطري ، والبورسلان القاسي يحتاج الى [١٣٥٠ه – ١٥٠٠ه] لحرقه ، اما البورسلان الطري فيحتاج الى حرارات الحرق التالية : الأسيوي (١٣٠٠ه) الانكليزي العظمي (١٢٠٠ه – ١٣٠٠ه) بورسلان فريتا (١١٠٠ه) .

وتؤرخ ولادة البورسلان في الصين ، في عهد سلالة (تانغ) وذلك حوالي القرن السابع بعد الميلاد ، وكانت منتجات البورسلان نادرة والتقنية سرية ، واكتشف البورسلان الطري في القرن السابع عشر في فرنسا ،

أما البورسلان القاسي فقد اكتشف في مايسن عام (١٧٠٩) م ، اما في التشيك فقد انشىء اول معمل للبورسلان عام (١٧٩٢) في سلافكوف .

أما المادة الاساسية للبورسلان هي الكاؤلين ، فلسبار ، كوارتز (صوان شفاف متبلور) ، فمثلا (بورسلان كارلوفي فاري) يتركب من ٤٩٪ كاؤلين ، ٢٢٪ فلسبار و ٢٩٪ كوارتز .

ان منتجات البورسلان تصنع اما بالفتح على دولاب الخزافين ، أو بالصب في قوالب جصية كمادة سائلة ، أو بطريقة الخراطة ، حيث تكون مادة البورسلان في هذه الحالة ، مرطبة قليلا(على الناشف).

يجب أن يحرق البورسلان مرتين : أولا تحرق المادة الخام، ثم يحرق ثانية بعد تجليزه بسائل مناسب، يحرق بحرارة قاسية (١٣٧٠) حتى (١٤٥٠) درجة.

الزخرفة التقنية التشكيلية على البورسلان تنقسم الى : تحت الجليز ، وعلى الجليز ، زخرفة تحت الجليز تكون بعد الحرق الاول ثم تجلز وتحرق ، اما زخرفة فوق الجليز ، يزخرف بها بعد حرق النار العالية وعلى الجليز مباشرة .



المرحلة الأولى من صنع الخزف بالدولاب



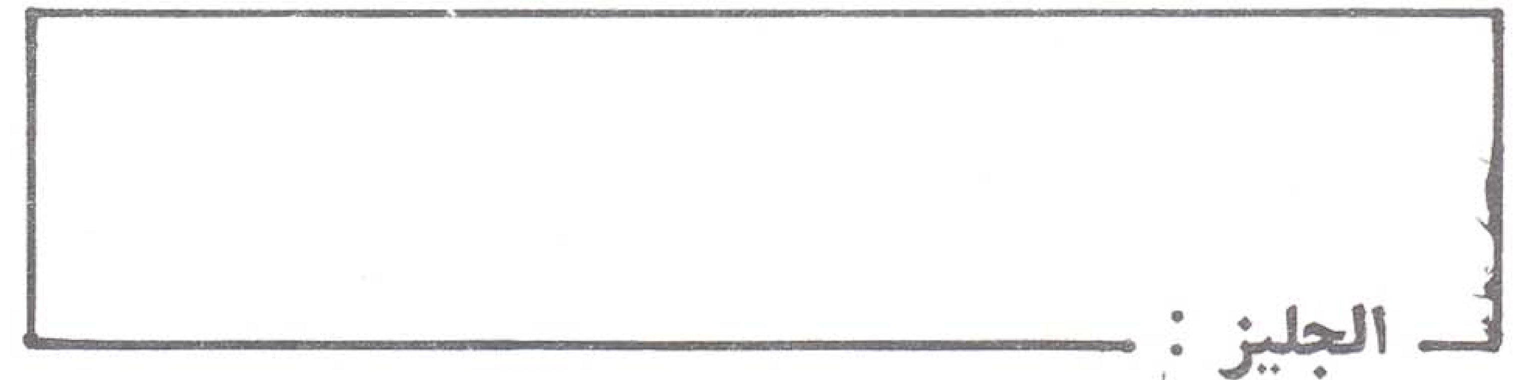
المرحلة الثانية من صنع الخزف بالدولاب

المنتجات المزخرفة فوق الجليز ، تحرق للمرة الثالثة من (٦٠٠ – ٨٠٠) درجة حين التصاق اللون مع الجليز ، زخرفة تحت الجليز تدوم أكثر .

ولزخرفة البورسلان عدة أنواع : فني (باليد) ، لاصق طباعة ، وطبع عن الفولاذ ، حفر ، رش وغيرها .

يوجد أيضا ما يدعى بالبورسلان الحراري ، له قشرة سميكة ، ويبقى به الطعام حارا مدة أطول ، حيث يمكن جلبه من النار مباشرة الى طاولة الطعام .

ومن المعروف أيضا بورسلان التماثيل والبورسلان التزييني .



الجليز :

الكلمة مأخوذة عن الالمانية ، وهي مادة زجاجية صافية ، توضع فوق المنتجات الخزفية أو المعدنية ، يزيد الجليز من القوة الميكانيكية للمنتجات ، وتصبح بذلك غير راشحة ، عدا عن كونها مادة جمالية مزينة ، مرتبطة بشكل كامل بالغرض العملي للموضوع ، وينقسم الجليز عادة تبعا لعدة اعتبارات : فتبعا للشفافية ينقسم مثلا الى (مغطي وشفاف) ، وتبعا للون ينقسم الى (جليز لوني وغير لوني) ، وتبعا للمعان (ناشف ولامع) ، وتبعا للانصهار الى (طري حتى حرارة ٥١٢٠٠ وقاس فوق ٥١٢٠٠) ، وتبعا للتركيب الكيميائي الى : (رصاصي ، فلسباري ، ألمنيوني ، بوراكسي ، الخ) .

يحرق الجليز على الشكل [مثل مزهرية وما شابه ذلك] في الافران ذات اللهب المتصاعد ، أو ذات اللهب الراجع ، أو في الافران ذات اللهب الافقي ، كما أن هناك أفران الحجرة (موفل) ، حيث لا تتصل النار بالاعمال المحروقة مباشرة ، ولكن عن طريق تدفئة الغرفة الداخلية للفرن (تدعى هذه الافران موفل) ، وهي عبارة عن فرن ذو خزانة كهربائية ، أو غير ذلك ، ان حرارة الفرن يجب أن تتفق مع درجة انصهار الجليز ، كما يجب أن يكون للجليز وللقشرة الفخارية تمدد حراري متساو [حيث كلاهما يتمددان في الحرارة ويتقلصان في البرودة] ، أما اذا كان تقلص الجليز أكبر من تقلص القشرة ، فينتج عن ذلك ما يدعى بالتشقق ، أما عكس ذلك فيتعرض الجليز للتقشر .

ان الاساس في تكوين الجليز هو الاكاسيد الملونة ، التي تكون مع الرمل (سيليكا) المادة الاساسية للجليز ، فمثلا الالوان التي توضع على الجليز المحروق تكون عادة ، جليز رصاصي أو بوراكسي ذو درجة انصهار صغيرة ملونة بالاكاسيد المعدنية أو بالملونات ، حيث توضع على القشرة المجلزة المحروقة الناعمة ، وهنا



المرحلة الثالثة من صنع الخزف بالدولاب



المرحلة الرابعة من صنع الخزف بالدولاب

فالجليز الملون يؤثر كمصهر حيث يوصل خلال الحرق بين اللون الموضوع والجليز الاساسي ، ان الالوان على الجليز تستعمل لتلوين المنتجات بطريقة الطبع او الرش ، هذه الالوان تحرق في نار مؤكسجة بحرارة ٥٦٠٠ ـ ٥٨٠٠ .

أما التلوين تحت الجليز، ففي هذه الحالة يستعمل من الالوان ما هو قاسٍ مسحوق ، أو سائل (ملح) ، هذه الالوان مركبة لحرارة ما بين (٩٠٠ ـ ١٤٠٠) درجة ، وطبعا ان فئات وتركيبات الالوان كلها لا تحدد فقط بدرجة حرارة الحرق ، ولكن ايضا بالتركيب الكيميائي لما بين بطانة القشرة والجليز الذي يغطيها ، واخيرا حين التلوين على الجليز مباشرة ، توضع الالوان فوق الجليز النيء ، ويحرق الجميع مع بعض ومع الجليز .

الحجري :

هو خزف بقشرة نارية (حيث كمية الرشح به أقل من ٥٪) ، ان القشرة الحجرية في جدار الانتاج تكون عادة ملونة أو بيضاء ، يشكل هذا الخزف من مواد أولية ، وغضار حجري مخلوط مع مواد أخرى كالرمل والشاموط وغيرهما .

ومصدر هذه الكلمة من الصين ، حيث أنتج هناك في القرن السابع قبل الميلاد ، بينما في أوربا فقد أنتج في المانيا في القرن الحادي عشر ، وفي الاراضي التشيكية ظهر في القرن السادس عشر في مقاطعة بلزن .

فايانس :

نوع من الخزف المسامي (ذو قشرة فاتحة ، نافذة) ، مغطى بالابيض وغير شفاف (مغطي) ، وهو الجليز الرصاصي القصديري ، الزخرفة المعروفة هي عادة رسم على الجليز ، يطلق فايانس في الوقت الحاضر على كل خزف مسامي مغطى بجليز ابيض ، ومصدر الكلمة يعود الى اسم مدينة في ايطالية فيانسي وهي بجانب بولوني ، حيث كانت هذه المدينة مشهورة بالانتاج الخزفي في القرن السادس عشر .

مايوليكا :

نوع من الخزف المسامي (خزف ذو قشرة نافذة) ، له قشرة ناعمة متعددة الالوان (جدار الانتاج) ، كما في الجليز الملون ، وأتى الاسم تبعا لجزيرة مالوركا في البحر الابيض المتوسط ، وهي جزء من مجموعة جزر باليآر حيث كان هناك تجمع كبير لانتاج الخزف في القرن الخامس عشر ، وكانت المنتجات تصدر من هناك الى ايطالية ، وكانت تدعى تبعا لاسم أكبر هذه الجزر .

الخزف

في الشرق الأدنى ماقبل التاريخ

٢

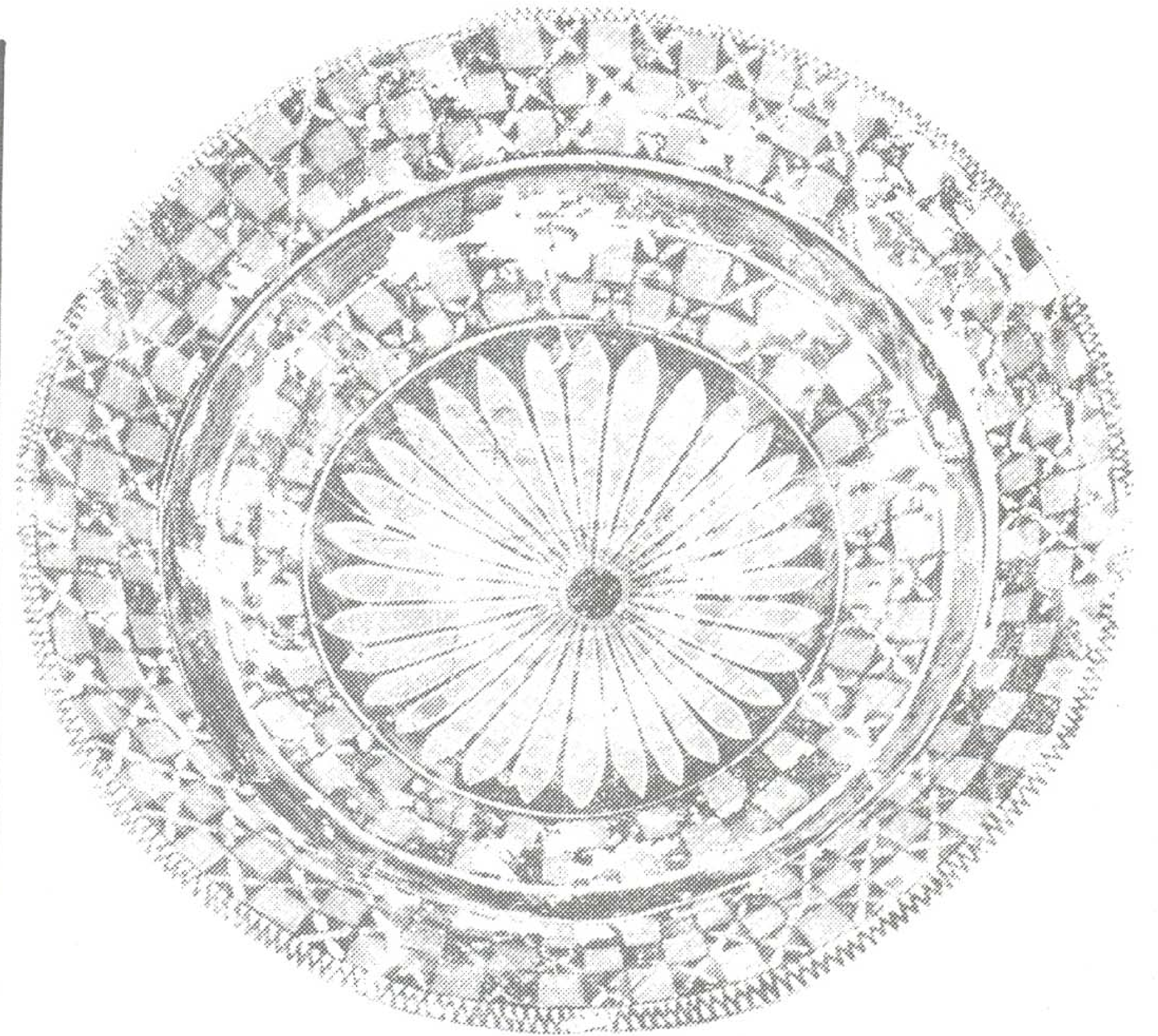
بقلم: روبرت تشارلستون
ترجمة: آمال مريود

ان مجتمعات الشرق الادنى ، هي وبدون اي شك، اقدم المجتمعات التي نملك دليلا قاطعا على وجودتراث عريق في انتاج الخزف لديها ، وهذا يعود الى حوالي سبع الى ثماني الاف سنة ، وقد اكتشف الانسان القديم وقبل ذلك بكثير ، ومن خلال ممارسته السحر والدين ، كيفية تشكيل الاشكال البشرية والحيوانية من الطين ، مما يدل على معرفته بليونة الطين ،وامكانية بقائه طويلا ، ومثل هذه المعلومات التقنية والاساسية لقيام اي صناعة عريقة ، كانت لدى مجتمعات كثيرة ومختلفة ، وخلال مراحل تطورية عديدة ايضا ، لكنها ادت كلها الى قيام صناعة متكاملة عندما اتحدت مع حاجة اجتماعية ، ومع حالات اقتصادية ملائمة لذلك .

فالانسان ، ولكونه حيوانا امتلاكيا ، كان ولايزال يبحث عن اوان من اي مادة ليجمع ، ويحفظ فيها طعامه ، وممتلكاته ، وهذا واضح حتى في المجتمع القبلي المعتمد على مصادر الصيد ويظهر ذلك في النمط الحياتي لسكان استراليا الاولين،الذين اعتمدوا كغيرهم من القبليين على اوان خشبية كجذوع الاشجار واستخدموا جلود الحيوانات والثمار كاليقطين المجفف، والفواكه المشابهة في تكوينها وشكلها للاواني ، وذلك لجمع الطعام فيها وحفظه ، وربما يتضح لنا من هذا كله ، الدافع الاساسي لصنع الاواني الطينية ذات الشكل المقتبس من ماسبق وذكرناه من الاواني الطبيعية ،وقد ظهرت هذه الاواني في (قبرص) ويعود ذلك الى (٣٥٠٠ ق.م) ، وبقي هذا الاسلوب في صناعة(الخزف) حتى اواخر العصر البرونزي حوالي (١٠٠٠ ق.م) .

اما بالنسبة لماهية الخزف وتركيبه فهو في الاساس مجرد طين ، يشكل حسب الرغبة ويترك ليجف ويصبح صلبا ، الا ان ثمة مراحل ضرورية لانتاج أي عمل خزفي، تحتوي كل انواع الطين كيمائيا على الماء والذي يجب التخلص منه حتى تصبح المادة قاسية ، ولاتعود الى حالة الليونة باضافة الماء اليها ، وللحصول على الصلابة المطلوبة ، يجب خبز القطع الفخارية في درجة حرارة تتراوح بين (٤٥٠ ـ ٧٠٠) درجة مئوية ، الامر الذي كان من الصعب تحقيقه ، بسبب جمع تلك القطع الفخارية في اماكن واسعة ومعرضة للهواء .

وقد ادرك ذلك صانعو الخزف في مجتمعات العصر الحجري الحديث في ((خيروكيتيا)) في قبرص حيث جرت المحاولات الاولى لخبز الطين الجاف لكنها الغيت مباشرة بعد (٦٠٠٠ ق.م) ولم تكرر في تلك المجتمعات، لكن النوعية الجيدة للاعمال الخزفية الاولى ، وبشكل عام تعطي فكرة عن ان تلك المجموعات البشرية التي سكنت الشرق الادنى قد تمكنت من الوصول الى تقنية خبز القطع الفخارية خبزا بطيئا ومتساويا في درجة الحرارة ، وهذا الاسلوب لايزال يستعمل لدى بعض التجمعات البدائية ، وقد ادى هذا الاسلوب الى زيادة عدد القطع الخزفية الناجحة ، بالرغم من انه يستغرق وقتا طويلا ، ليعطي هذه النتيجة المرضية ، وقداعتبرت هذه الطريقة اكثر الطرق شيوعا في تاريخ الشرق الادنى القديم .



وعاء من تل حلف (٤٥٠٠) ق م

وقد استعملت ، في (مصر)وفي (فلسطين) وبشكل واسع ، الافران العامودية ، والتي توضع فيها القطع الفخارية منفصلة عن النار ، وذلك في الالف الثالث ق.م ، وهي أفران تعطي حرارة مرتفعة جدا ، وتمكن الخزاف هناك ايضا من تغيير التيار الهوائي فأدى الى تجانس الانتاج وأثر في لون ذلك الانتاج ايضا ، وقد تمكن الخزافون في شمال بلاد الرافدين مباشرة بعد الالف الرابع قام وبالخصوص ، خزافو (تل حلف)من انتاج خزف ذي ألوان جميلة ، وذلك باضافتهم سماكات عديدة من لون واحد ، وذلك قبل حرق تلك القطع الفخارية ، ويبدو أن هذا الاسلوب أحتكر من قبل المجتمعات الفنية التي استخدمت الخزف ، لا للحاجة فقط وانما لتزيين قصورها ، اذ ان معظم الافران التي اكتشفت صغيرة الحجم نوعا ما اذا ما قورنت بتلك التي ذكرنا .

وقد وجد أن القطع الخزفية التي خضعت لدرجة حرارة منخفضة أثناء عملية حرقها وهذا طبعا ينطبق على معظم الاواني الخزفية في التاريخ القديم ، ذات مساحات واضحة وسطوح تظهر فيها الثقوب نتيجة احتراق الشوائب الممزوجة مع الطين ، وقد حاولوا التخلص من تلك العيوب بتنعيم السطوح الفخارية وهي رطبة ، ولجأوا ايضا الى تغطية الاواني الفخارية بطبقة رقيقة من نوع طيني ممتاز ، وذلك أثناء التجفيف ، ثم صقلت تلك السطوح بواسطة بحصة أو عظمة مما ادى احيانا الى لمعانها بعد عملية الحرق ، وقد اضفى ذلك لمعة جميلة اضافت الى جمال الخزف قيمة مادية ايضا.

وقد استعملت هاتان الطريقتان في مناطق الشرق الادنى قبل (٥٠٠٠ ق م) ، اما التطور المهم في معالجة سطوح الاواني الخزفية فقد ظهر مباشرة بعد(٢٠٠٠ق م) في بلاد الرافدين ، حيث اكتشف قبل حوالي ثلاثين سنة ، لوح خزفي عليه كتابات بابلية في شمال العراق ، وجد ، وبعد جهد طويل ، أنها تحتوي وصفات سرية خاصة بالالوان الزجاجية ذات التركيب النحاسي والحديدي ، والاهم من ذلك ، احتوائها على وصفة خاصة بمعالجة السطوح وجعلها قادرة على تقبل الوصفات اللونية،واعطائها أحيانا اللون الاخضر المعروف في الانتاج الخزفي في تلك المنطقة ، وفي تلك الفترة ، وقد ظهرت اثباتات أخرى حول اكتشافات هذه الطريقة الخزفية المهمة أثناء عمليات التنقيب التي اشرف عليها (السير ليونارد وولي) في (اتشانا) شمال سورية حيث اكتشفت كمية من الاواني الخزفية ترجع الى الفترة مابين القرن السابع عشر الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد وكانت مغطاة بلون زجاجي رائع ، هذا اللون الازرق المائل الى الخضرة ، وهو اثبات للوصفات السرية التي وجدت في اللوح الخزفي البابلي في بلاد الرافدين .

وقد استعملت الالوان الزجاجية ذات الاساس القلوي ما قبل السلالات في مصر وقد كان لاستعمال هذه الالوان الزجاجية شائعا في كل الشرق الادنى منذ العصر البرونزي الوسيط ، الا انه لم يكن ممكنا جعل هذه الالوان تلصق بسطوح الاواني الفخارية ، قبل اكتشاف بلاد الرافدين للالوان الزجاجية والتي يدخل الرصاص في تركيبها الكيماوي ، اما بالنسبة لعملية صنع الاواني الفخارية ، فقد كانت تشكل بادىء ذي بدء باليد ، حيث يأخذ الخزاف القطعة الطينية الرطبة ، ويبدأ بتدويرها ببطء ضاغطا عليها باصابعه حتى تأخذ الشكل الذي يرغبه ، وقد أدخل تطور بسيط في عملية الصنع هذه بوضع الطين على قطعة خشبية ، حررت يدي الخزاف ، وصار بامكانه ان يستعمل يديه الاثنتين اثناء التشكيل . وقد اتضح ان مهندسي بلاد الرافدين استعملوا الدولاب في تشكيل الطين منذ (٣٥٠٠ ق م)، وقد ظهرت خطوط تؤكد على وجود حركة دائرية اثناء عملية تشكيل الطين في تلك الفترة ممايثبت وجود طاولات تدور لكنها لم تخلد مما يرجح انها كانت مصنوعة من الخشب ، وقد تم اكتشاف قرص طيني ضخم فيه حفرة محورية في (اور) ترجع الى (٣٠٠٠ ق م) ، مما يوضح استعمالهم للدولاب ، واصبح هذا الاسلوب شائعا في الالف الرابع ق م حيث اكتشفت مجموعة من الحجارة الضخمة والطاولات ذات المحور في فلسطين في تلك الفترة وهي تشبه بشكل كبير الجهاز الذي يدار باليد ، والذي وجد مرسوما على حائط مصري يرجع الى (١٩٠٠ ق م) في (بني حسن) ، مما ادى الى تسهيل عملية صنع الاواني الخزفية ، والى زيادة في ذلك الانتاج ، والى ايجاد اشكال جديدة ، الا ان هذه النتائج الحسنة لاستعمال الدولاب ، ادت الى اختفاء

الكثير من خصائص الانتاج الخزفي بمنطقة الشرق الادنى القديم .

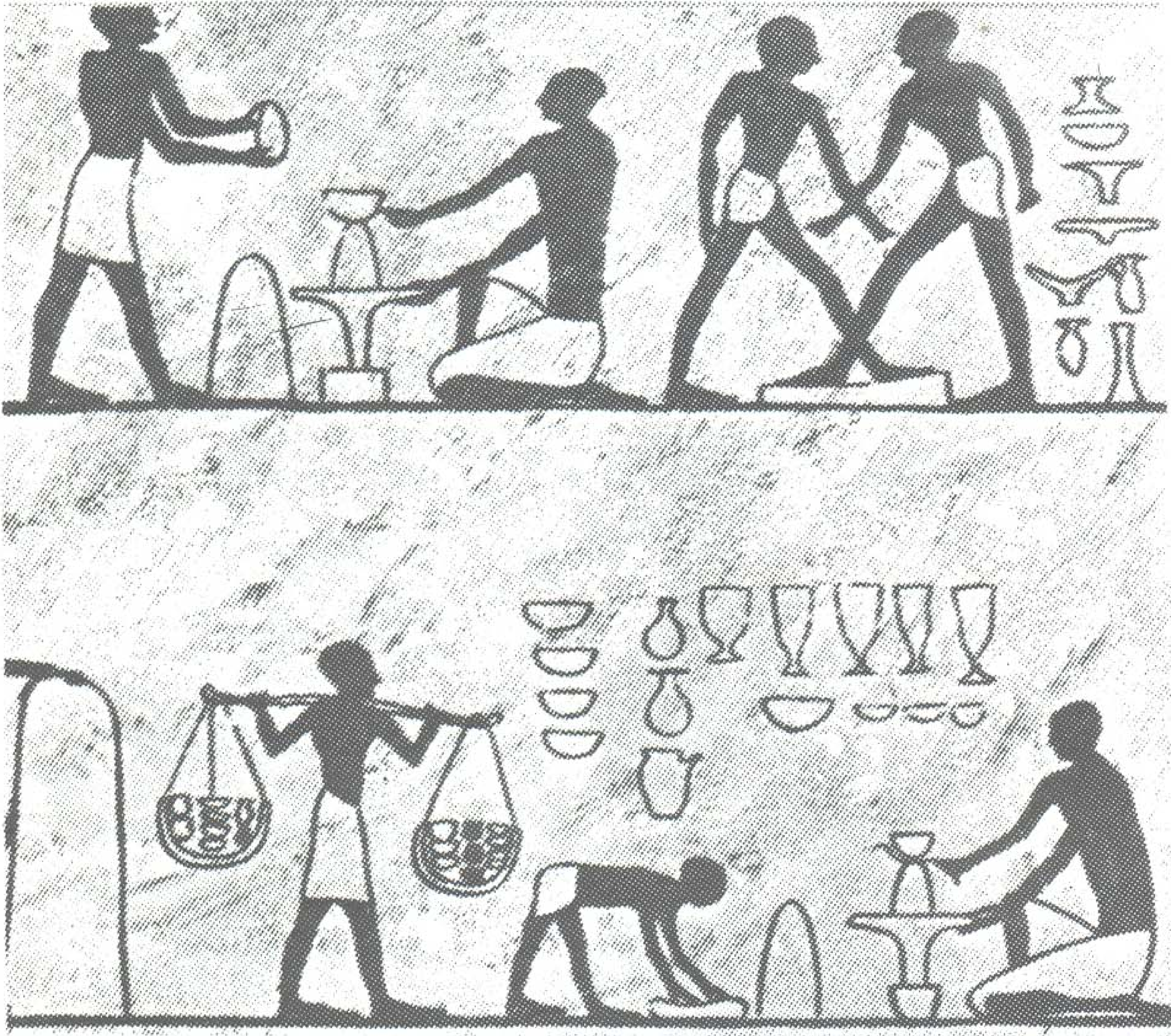
وقد ادى هذا التطور في التقنيات الى جعل صناعة الخزف تلعب دورا هاما في الحياة الاقتصادية والاجتماعية في تلك المجتمعات القديمة ، وبقي التقليد القديم في تشكيل الاشكال الخاصة بممارساتهم الروحية اثناء احتفالات الخصب سائدا ، ففي قبرص وخلال القسم الاخير من العصر البرونزي الاول ، كانت هذه الاشكال ذات جمال خاص بها ومجسدة لتقاليد روحية معاصرة ، وبعد ثلاثمائة سنة ، ادخل خزافو قبرص فن النصب من خلال أعمال خزفية أكبر من الحجم الطبيعي للانسان ، وقد وجدت بعض هذه الاعمال في مكان من (أبا ادينا) ، وفي نفس الفترة ، تطور نوع من الخزف الديني في استعمالات الاثاث والاواني التي استعملت لتقديم الهبات والبضائع للالهة ، وحافظت تلك الاشكال على أحجام خاصة ، ومتعارف عليها ، في تلك المجتمعات خلال التاريخ القديم للمنطقة .

اما فكرة الحياة بعد الموت لدى تلك المجتمعات وفي تلك الفترة ، والتي اعتبرت كاستمرار اقل عذاب من الحياة على سطح الارض ، فقد ادى بهم الى وضع عدد كبير من الاواني الخزفية مع الميت وضع فيها الطعام كما وضع الاموات في محتويات خزفية مثل اواني الطهي والجرار الكبيرة ، ففي فلسطين وحوالي (٣٥٠٠ ق م) ، كانت تحفظ عظام الميت في قماقم خزفية شكلت باشكال المنازل التي سكنها اولئك الناس .

وقد بقي الخزف المستعمل في الحياة اليومية تكرارا دون أي ابداع يذكر ، لكن هناك ازدياد كبير في العدد وانواع الاواني ، وادخل استعمال الشمعدان الخزفي الى الاستعمال اليومي الا انه كان تقليدا لما صنع من شمعدانات حديدية في تلك الفترة ، واصبح الخزف المعتمد عليه في الطبخ والاكل والشراب والحفظ أوان اساسية في كل منزل ، فكان نتيجة لذلك ، ازدياد في خلق أشكال وانواع تناسب تلك الضروريات المعيشية واليومية ، وفي مجال الصناعة ، فقد استعملت الاواني الخزفية في تكويب المعادن وفي تخمير وحفظ الجعة والنبيذ وفي غزل الخيوط .

واعتمدت الشعوب القديمة في تلك المنطقة على مبدأ المقايضة بالانتاج مع بعضها البعض لعدم تساوي الطاقات الطبيعية في مناطق الشرق الادنى ومنذ اقدم العهود ، فكان الخزف لذلك جزءا هاما في تلك المقايضات لكثرة استعماله في الضروريات والكماليات أيضا لحفظ العطور والادوية والمراهم الطبية والنبيذ .

فأدى هذا النشاط التجاري وقبل منتصف الالف الثالث للميلاد ، الى انتشار الخزف بشكل واسع والى نشر التقنيات المختلفة والأشكال الخاصة بكل مجتمع حينئذ .



مشاهد من الرسوم الجدارية المصرية لصنع الخزف

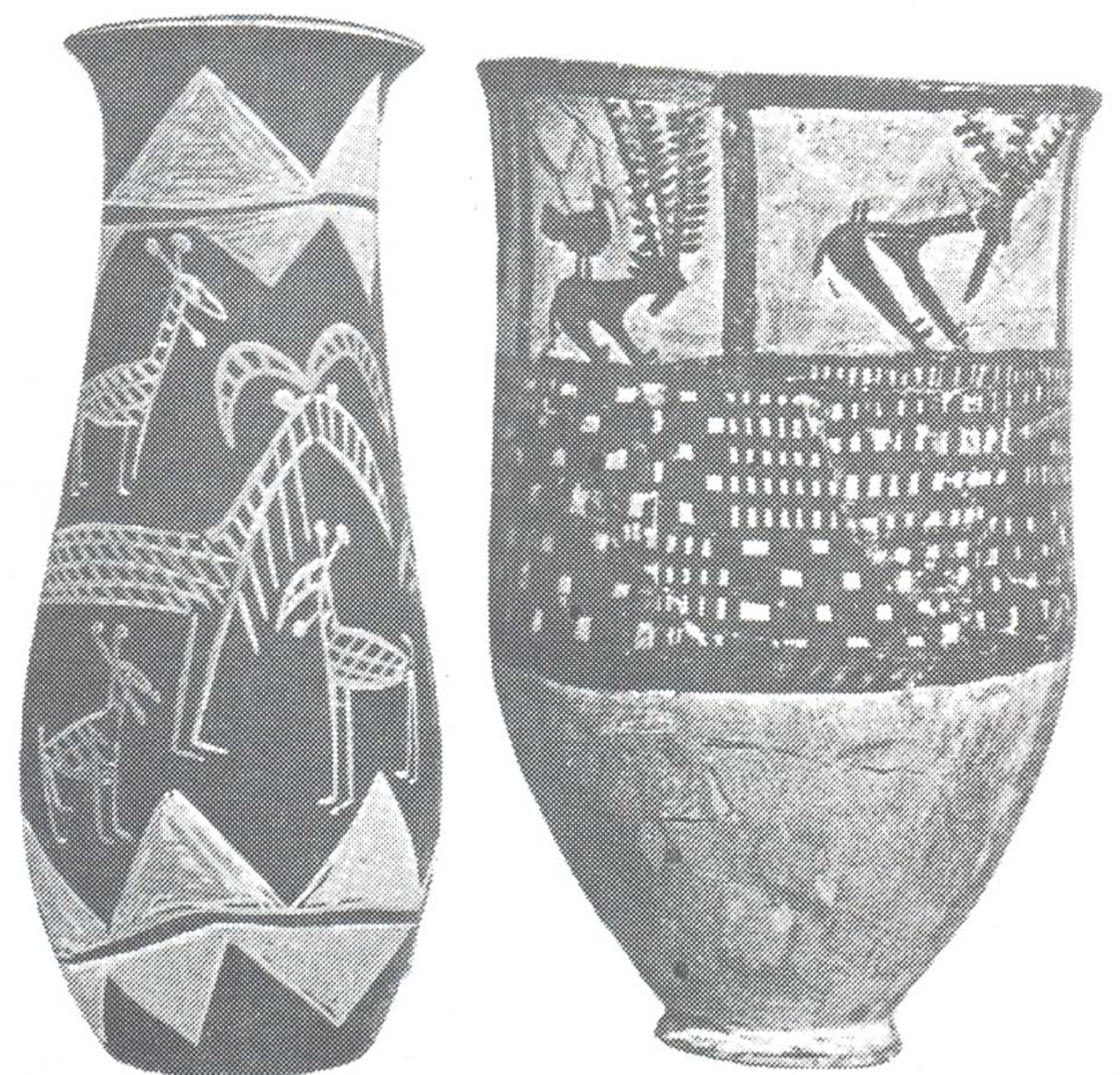
لكن هذا التوسع التجاري الخزفي وخاصة لدى المجتمعات التي كانت تتطور صناعيا وتجاريا دفع بصناعة الخزف الى تأدية دور تجاري لا فني ، الا أن بعض المناطق وخلال مراحل تاريخية متخلفة حافظت على الابداع في صناعتها للخزف واعتبار بعض تلك الاواني الخزفية كقطع فنية بحد ذاتها .

وقد حدد خزف مناطق الشرق الادنى القديم ضمن اتجاهين ، أحدهما تميز بسطح داكن ومصقول حفرت فيه أحيانا بعض النقوش ، والاتجاه الآخر ، تميز بقطع خزفية ملونة وكان التزيين يتم باستعمال ألوان داكنة فوق سطوح فاتحة اللون ، الا أن كثيرا ما استعمل هاتان الاتجاهان في تنفيذ عمل واحد .

وقد توصلنا ومن خلال تراث التجمعات البشرية الاولى في مناطق الشرق الادنى وحوالي (٦٠٠٠ ق م) الى أن الخزف الملون هو مرحلة لاحقة لمرحلة تميزت بالخزف ذو السطح الداكن أو السطح الفاتح اللون ، دون استعمال الوان أخرى ، غير أن الفترة الزمنية بين الخزف غير الملون والخزف الملون ليست طويلة ، وكانت الفنون الاخرى في تلك الفترة وراء الرغبة في تلوين الاواني الخزفية ، ففي [الاناضول] جاءت القطع الخزفية الملونة الاولى نتيجة تطور واسع في مجال صناعة السلال والحياكة ، والاهم من ذلك كله ما شهدته المنطقة من تطور في فن التصوير على الجدران والاسوار ، فاللون الاحمر الذي استعمل في تزيين الخزف في (هاسيلار) هو نفس اللون الذي استعمل في قلعة (هيوك) والتي أثبتت وجود صناعة خزفية سابقة لتلك التي وجدت في (هاسيلار) ، وربما الامر الخاص والمفاجيء في تلك الصناعة هو نوعيتها التقنية العالية

ونقوشها المميزة والمتطورة ، فالرسوم جاءت باللون الاحمر على سطح أبيض واستخدمت مجموعة واسعة من الاشكال الهندسية في رسوم واضحة وادخلت القطع الفخارية والملونة معا الى الافران ، فأدى ذلك كله الى نتائج مرضية جدا من الناحيتين الجمالية والاستعمالية وفي نوعية الملمس ، وقد ظهر الخزف الملون في نفس المرحلة التاريخية تقريبا في القطاعات الشرقية من فارس وبلاد الرافدين ، أما المنطقة الاولى فقد بقيت المركز الرئيسي ، ولمدة طويلة في صناعة الخزف الملون في الشرق الادنى القديم ، وشهدت المدن التي قامت في هاتين المنطقتين وخلال الالفي سنة الاولى أفضل الخزف الخاص بالشرق الادنى القديم .

اما خزافو بلاد الرافدين وقبل (٥٠٠٠ ق م) صناعة خزفية أنيقة عرفت بخزف (سامراء) نسبة الى المكان الذي وجدت فيه أولا ، واستعملوا ألوانا فاتحة تراوحت بين الاحمر الى الاسود فوق سطوح بيضاء غير لامعة ، وزينت بأشكال هندسية متعددة تداخلت فيها بعض الرسوم الطبيعية ، ولعل أهم تلك الرسوم ما جمع بين الاشكال البشرية والحيوانية ، والتي زينت بها قعر الصحون والاواني ، وبينما كان خزافو (سامراء) يعملون ويطورون أعمالهم بدأت تظهر مجموعات جديدة اقامت شمالي بلاد الرافدين ، فمؤسسو تراث [تل حلف] اللاحق لتراث [سامراء] كانوا وبدون شك متأثرين بالانتاج الخزفي الممتاز الخاص بسامراء ، وقد توصل خزافو [تل حلف] خلال الالف الخامس ق.م الى أهم مرحلة تقنية في فن الخزف لم تشهدها منطقة الشرق الادنى بعد ذلك حتى



حزف مدهون من مصر ومن ايران .

دخول الانتاج الخزفي اليوناني المسيني وبعد (٣٠٠) سنة . فاستعملوا الطين المصفى جيدا والمحتوي على الحديد ، واستعملوا الافران ذات الحرارة المرتفعة، والقادرة على اعطاء الاواني الخزفية الملونة ... ملمسا ومظهرا زجاجيا لامعا ، وتميزت أعمالهم بجدران رقيقة جدا ، وجرارهم بفوهات ، وكثرت لديهم الاواني المستديرة المزينة بألوان حمراء وسوداء في أشكال هندسية ، وبرسوم الورود والطبيعة ، والتي تطورت مع الزمن لتصبح أسلوبا ذي أشكال معروفة ومتبعة ، كما طور خزافو [سوسا وسيالك] صناعة الجرار وقد ادرك خزافو (تل حلف) ومن خلال تجاربهم الخاصة بعملية حرق الاواني الفخارية أهمية السيطرة على درجة الحرارة ضمن الافران الخزفية ، واستعملوا الوانا جاءت من (أرباشيا) شمال بلاد الرافدين ، الدولاب الخزفي والافران الى ايجاد اشكال منوعة ، فوصلوا بالخزف الى أهم مرحلة في تاريخه ، وقد استمر استخدام الخزف الملون في بلاد الرافدين ، خلال ماقبل السلالات (٤٠٠٠ قم) ، وبالرغم من حضارات [تل عبيد وأريدو] في الخزف ، وتراث منطقة (ديالا) المميز ، الا أنها تأتي كمرحلة لاحقة لاهم مرحلة في تاريخ الخزف القديم .

وأثناء ذلك ، تمكن خزافوا المجتمعات الاولى اواخر (٦٠٠٠ قم) في بلاد فارس من تطوير اسلوب في تلوين الخزف خاص بهم ، وكانوا قد ابتدأوا تقريبا مع بدايات الاعمال الخزفية الملونة في بلاد الرافدين ، وأظهرت اعمالهم الاولى مجموعة من الرسوم الهندسية على سطوح فاتحة اللون واستمر ذلك خلال الالف سنة التي تلت ، أدخل عليها من وقت لاخر ، اسلوب جديد ورقيق مع بعض رسوم الحيوانات الملونة بالاسود على سطح احمر اللون ، وبدون شك ، فانه أفضل الخزف القديم ، هو الذي كان سائدا بعد بداية الالف الرابع قم ، وبالنسبة لبلاد الرافدين ، فقد ادى استعمل والاواني المستديرة والكؤوس والاقداح والتي نافست الاعمال الاولى في [تل حلف] .

ومع بداية منتصف الالف الرابع قم ، شهدت تلك الحقبة هجرات الى فارس من الشمال ،والشمال الشرقي ، حاملة معها أسلوبا جديدا أساسه اللون الاحمر واللون الرمادي ، والذي انتشر في بلاد الرافدين متجها غربا حتى الاناضول أما في الغرب من ايران ، وفي مراكز مثل (جيَّان) ، فقد استمر اسلوب الخزف الملون دون أي تأثيرات تذكر خلال الالف الثالث والالف الثاني ق.م .

وظهر اسلوب خاص بمنطقة (تيب سيالك) مباشرة بعد (١٠٠٠ ق.م) ، أوجد مجموعة جديدة كليا في الشكل معظمها استخدم في ممارسات روحية،

ولونت بأشكال هندسية ورسوم حيوانات ، وبالرغم من أن التنسيقات كانت مختلفة الا انها حملت معها شيئا من القديم .

اما في الغرب ، فقد طورت التجمعات الاولى في فلسطين ومصر وقبرص أسلوبا خاصا بها في صنع الخزف وفي تلوينه لكن معظم انتاجهم لم يستطع منافسة انتاج الخزف في المناطق الشرقية .

ففي مصر ، استبدل العدد الاكبر من الخزف الملون بخزف ذي لون واحد ، اعتمد الرسوم البيضاء على سطوح مطلية باللون الاحمر المصقول ، وهو أسلوب استعمال اللون الواحد ، وبظلال مختلفة هو أساس الخزف في فترة أوائل الالف الرابع ق.م ، اما اهم عناصر الاسلوب الامريتي فهي الاشكال البشرية والحيوانية والاشكال الهندسية أيضا ، وزينت بها كلها القطع الخزفية في انتشار لطيف ، دون الاهتمام بتنسيقها ، ودون أي تناظر الامر الذي اهتم به خزافو مرحلة ما قبل السلالات كما ظهرت الرسوم الجامعة بين الشكل البشري والحيواني التي زينت بها قعر الاواني واظهرت بذلك تأثرهم بتراث سامراء وبلاد فارس ، وفي الجزء الاخير من الالف الرابع ق.م ، تحول الفنانون المصريون ، متأثرون بانتاج الشرق ، الى صناعة خزف ذو سطح فاتح اللون كما استعمل اللون البني الداكن والاحمر والاسود ورسموا زوارق على سطوح أوان منتفخة الشكل كما رسموا أشكالا بشرية وحيوانية احيطت بخطوط عفوية والتي ظهرت على جدران قبر « جيراكو نوبوليس » . وبقيت صناعة الخزف مكرسة لخدمة الانسان في احتياجاته اليومية ، وقد حدث احياء لم يدم طويلا خلال (١٤٥٠ — ١٣٥٠ ق.م) في الخزف لكن استعمالهم للخزف الملون وصنعهم لاشكال غريبة مبالغ فيها ، لم يرفع بتلك الاعمال الخزفية الى المستوى الفني الرفيع .

اما في الشمال ، فقد بدأ خزافو فلسطين يرسمون اعمالهم الخزفية منذ أوائل منتصف الالف الخامس ق.م — لكن معظم اعمالهم تأثرت باعمال من سبقهم ، الا ان هذا التأثر لم يستمر ، حيث ابتدع خزافوا فلسطين المحليون اسلوبا في الرسم خاصا بهم معتمدا على تقاليدهم وذلك قبيل (٣٠٠٠) ق.م .

وقد بقي الخزف الملون موضوعا نادرا نوعا ما لمدة طويلة من الالف الثالث ق.م في منطقة الشرق الادنى ، حيث شهدت هذه المنطقة هجرات كبيرة جدا قادمة من الشمال ، وجلبت معها تقليدا خاصا في صناعة الخزف ، هو الخزف ذو السطح الداكن المصقول ، ولم يشتهر الخزف الملون الا بتأثير من الشرق خلال نهاية الالف الثالث ق.م ، فمنذ تلك الفترة وحتى نهاية العصر الحديدي ، كان الخزف



قدحان من الفايانس المصري (١٣٠٠ ق.م)

الملون مرغوبا في كثير من المناطق وبالرغم من ضآلة الانتاج بالمقارنة مع انتاج [الاناضول] وبلاد فارس وبلاد الرافدين الا ان هذا الانتاج كان اكثر شيوعا .

ففي [الاناضول] وحوالي (٢٣٠٠ ق.م) ظهر خزف ملون جديد بسبب قدوم مجموعات بشرية من الشرق واستوطنت منطقة « كبادوسيا » ، لكن هذا الاسلوب وبالرغم من استخدامه الرسوم الهندسية الا أنه تأثر بالخزف الفارسي ، وقد صنع الخزف باليد دون اعتماد الدولاب وكانت الاعمال مصقولة جيدا ، وقد استعمل هذا الاسلوب الجديد جنبا الى جنب مع أسلوب الخزف ذو اللون الواحد وبظلال متفاوتة ، وكثيرا ما طبق الاسلوبان في عمل خزفي واحد ، لكن هذا لم يستمر طويلا ، حيث اختفى الخزف الملون بعد ٢٠٠٠ ق.م بقدوم هجرات بشرية اقامت المملكة الحيتية في (الاناضول) ولم يعد الى الظهور الا بقدوم غزوات الفريجيين خلال القرن الثاني عشر ق.م والتي حملت معها تراث الخزف الملون الشرقي .

اما بالنسبة لقبرص والتي بقيت ولمدة طويلة موطنا لخزف فردي ، تعرضت لنفس التأثيرات الدينية والفنية في السنوات الاخيرة من العصر البرونزي (٢٣٠٠ — ٢٠٠٠ ق.م) لكنهم ، وبعكس الخزافين الاناضوليين ، حافظوا على الخزف الملون خلال الالف وخمسمائة سنة التي تلت وانتجوا أجمل الخزف في العالم القديم ، وقد قابلوا ، ومن حين لاخر ، الاساليب الجديدة باحترام فائق واعتمدوها في بعض خزفهم فجاءت جيدة وجميلة في القرنين السابع عشر والسادس عشر ق.م .

أما في مجال تزيين خزفهم القبرصي ، اعتمد الخزافون اللون الابيض في العصر البرونزي الوسيط ،

كما يظهر تأثرهم بخصائص الخزف الملون في (كبادوسيا) لكن هذا الخزاف حول هذا الاسلوب حسب رغبته .

وقد صدرت الى قبرص اقدم الاعمال الخزفية ذات اللون الابيض الخاصة بالعصر البرونزي الاخير (١٦٠٠ ــ ١٠٥٠) وذلك لجمالها والتي تميزت باستعمال لونين فقط ، هو اسلوب مشابه تماما للاسلوب الذي استعمل (٣٠٠٠) سنة سبقت ذلك من قبل خزافو [تل حلف] شمال بلاد الرافدين . لكننا لا ننكر عليهم استقلالية أسلوبهم ، وبعد قرنين من الزمن ، توصل هؤلاء الخزافون الى اوج الرسوم الطبيعية والنقوش التي اصبحت اسلوبا يحتذى في تزيين الخزف في أوائل العصر الحديدي (١٠٥٠ ــ ٧٠٠ ق م) رغم اقتناعهم بجمال وبالتقنية الرفيعة التي تميزت بها القطع الخزفية اليونانية المسينية ، وتميزت رسومهم بحرية الاشكال وبمرحها مما يظهر مزاج أهل تلك الجزيرة المنطلق . وفي اماكن أخرى من الشرق الادنى ، بقيت اساليب الخزف الملون المتعددة ناشطة لكن في حدود فناني [هابور] في بلاد الرافدين وفي شمال سوريا ، خلال القرون الاولى من الالف التالي ق.م ، وقد دخل اسلوب استعمال لوني الاسود والاحمر الى فلسطين بين (١٥٥٠ ــ ١٤٥٠ ق.م) مما اضاف شاهدا آخر على الاسلوب الشرقي القديم في التزيينات الطبيعية ، والخطوط التي احيطت باشكال هندسية ، وابعدت بذلك اسلوب اللون الواحد ذو الظلال المتفاوتة الخاصة بالعصر [البرونزي الوسيط] وقد انتشر هذا الاسلوب في مناطق الشرق الاوسط وقبرص ، وفي كلتا المنطقتين ، وبالرغم من الاندثار المفاجىء لهذا الاسلوب في التزيين ، فقد بقي التلوين



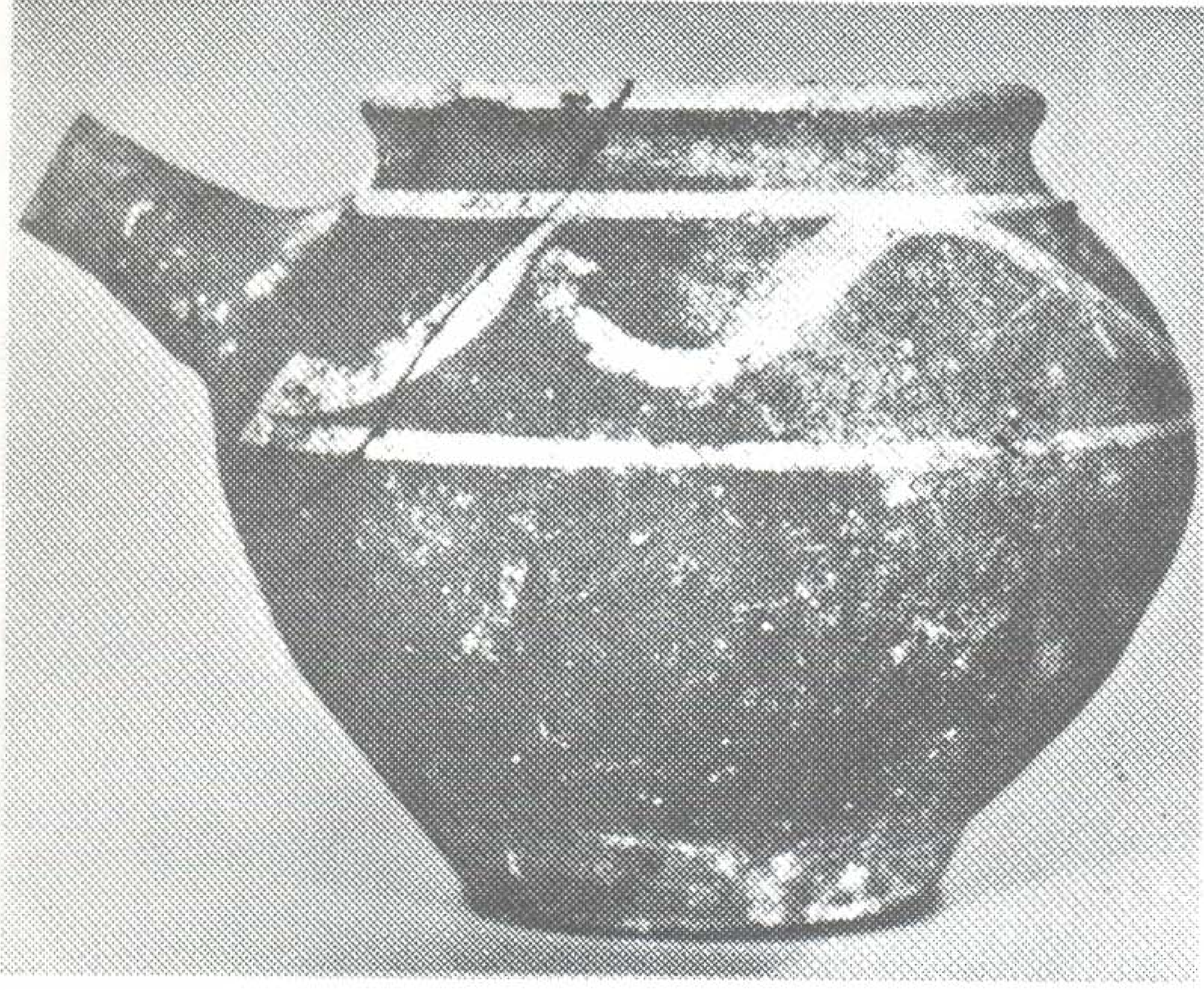
التحكم بالحرق اثناء الشوي ــ فلسطين .

مستمرا حتى اخر العصر البرونزي للخزف الملون الفلسطيني ، خلال اواخر القرنين الثالث عشر والثاني عشر ق.م . **وهنا ظهر انتاج خاص عرف بالانتاج الفلسطيني جمع بين ميزات الانتاج اليوناني والقبرصي والانتاج المحلي ايضا ، وكما في قبرص ، شملت الرسوم اشكالا طبيعية وهندسية اظهرت شيئا من الحرية في الرسوم ، لم تظهر في الخزف خلال العصر البرونزي الوسيط والاخير ، تلك الحرية في التعبير وفي وضع الرسوم ، وتشكيل الاشكال ، هي ــ وبدون اي شك ــ ترجع الى التأثيرات المختلفة للمجموعات البشرية المتعددة، التي هاجرت الى المنطقة خلال العصر الحديدي من منطقة البحر الابيض المتوسط الشرقية .**

ولنعد الى موضوع الخزف القديم الملون بلون واحد فقط ، ولكن باستخدام ظلال متفاوتة من هذا اللون ، فقد كان الخزف القديم محصورا ضمن هذا الاطار اللوني الضيق ، وكان الاعتماد على الشكل أكثر من على اللون ، لكن بقي الاساس لكل ما صنع من خزف في الشرق الادنى القديم ، وأما الخزف الملون فقد بلغ ذروة مجده في المجتمع الاكثر بساطة في هذا العالم القديم ، ولا يوجد مصدر رئيسي معين لهذه الاساليب المتعددة لكن كثيرا من القطع الخزفية الاولى توحي بانها صورة منقولة عن الاواني الاخرى المصنوعة من جلود الحيوانات ومن الثمار الجافة ، والمفرغة مثال اليقطين وايضا الاواني الخشبية والحجرية .

ففي مصر وخلال الالف الخامس ق.م ، انتجت قطع خزفية ذات سطح داكن نقشت فيها اشكال هندسية ربما منقولة من صناعة السلال ، وتميزت الكؤوس المصرية بجمالها ، فمستوطنو [باداري] و [دير تازا] في وادي النيل الرئيس ، استعملوا الطين من ضفاف النهر وصنعوا أوان رقيقة جدا ، حرقت جيدا وخرجت مصقولة جدا ، ولونت السطوح بالاسود والبني والاحمر الذي استقل مع اللون الاسود ،وكانت النتيجة سطوحا لامعة ، أما الاشكال فهي بسيطة ، تلك البساطة التي قلما نافسها انتاج اخر ، وقد كان اثر الاساليب البللورية بسيط جدا ، بعد حوالي(٣٧٥٠ ــ ٣٥٠٠ ق.م) ، وذلك عندما دخل الانتاج الخزفي الملون الخاص بـ [الجرزة] عند ظهور المدن القديمة لاهتمامها بالصناعة وبالفنون الرئيسة ، مما ادى الى تدهور سريع في صناعة الخزف ، ويجدر بنا أن نذكر ان أهم الانتاج الخزفي خلال الالفي سنة ، التي تلت في مصر كان ضمن اطار الخزف الملون بلحن واحد ذي الظلال المتفاوتة ، وكانت الاواني المقعرة خلال السلالات الرابعة والخامسة بين (٢٦٠٠ ــ ٢٢٠٠ ق.م)نموذجا مثاليا لافضل خزف المملكة القديمة ، وقد زينت بخطوط بسيطة ولونت بالاحمر المائل الى البني .

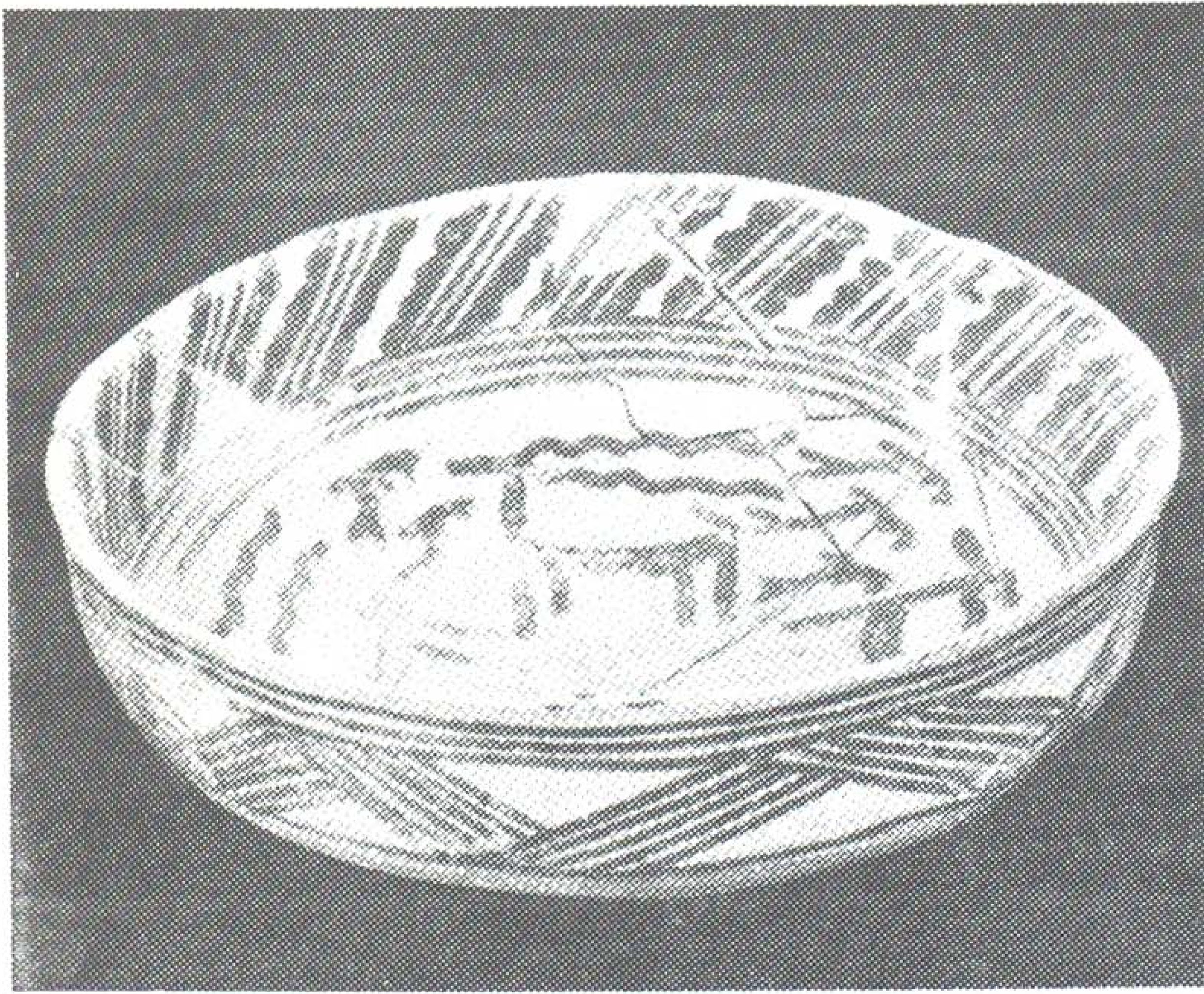
وبعد ذلك بقليل ، عاد خزافو منطقة (كرمه) في السودان الى اساليب البداريين خلال اواخر الالف الخامس ق.م ، باستعمالهم اللون الاحمر والاسود ، وغالبا ما لجأوا الى تلميعها ، لدرجة جعلها مصقولة كالمرآة ولكن اعتماد هذا الاسلوب ، اختفى فجأة وبقيت صناعة الخزف حتى نهاية تاريخ سلالات مصر الاولى دون اي صفة خاصة مميزة .



خزف من فلسطين (٢٠٠٠) ق م .

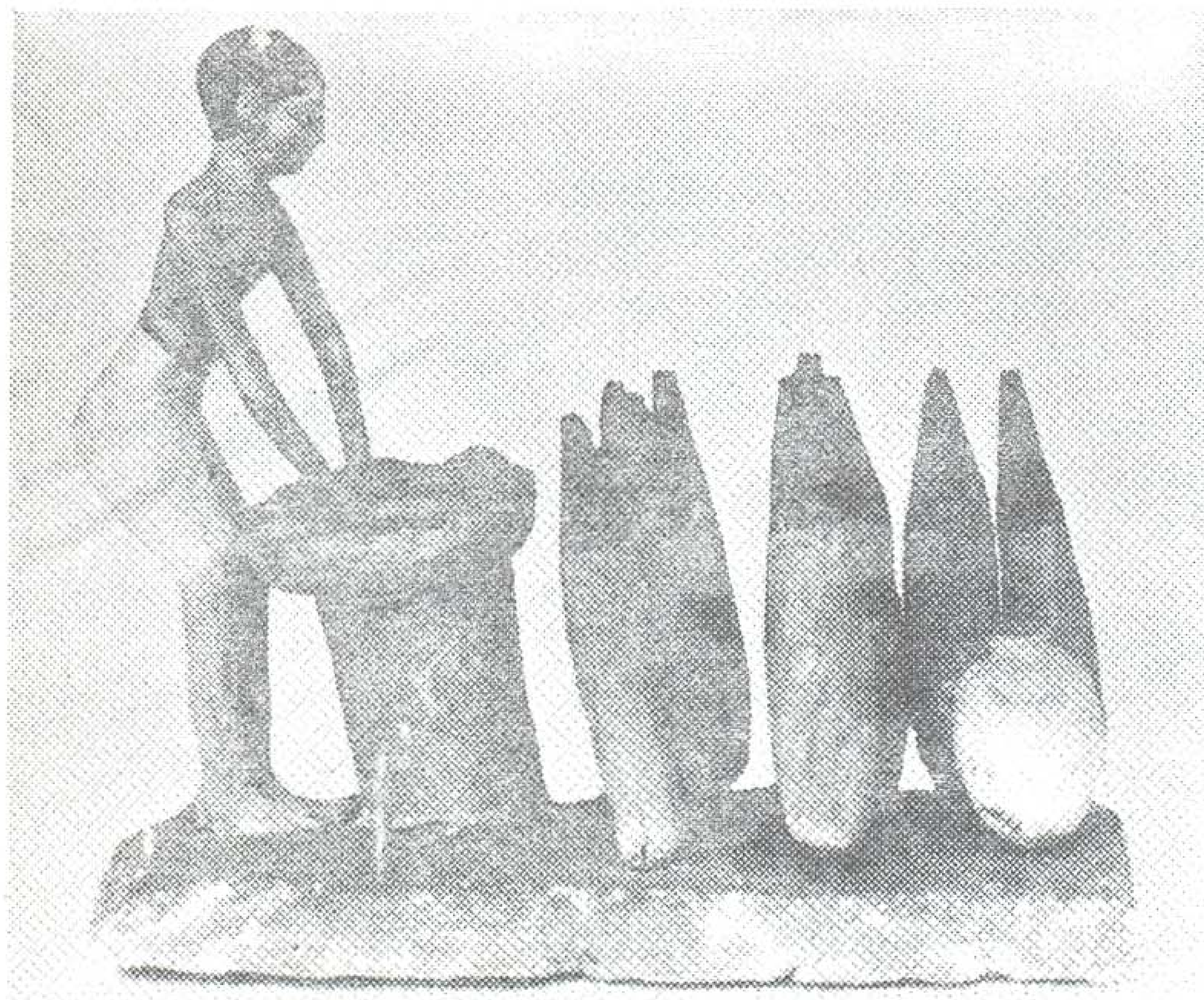
ومن خلال الدراسات الحديثة توصلنا الى ان اهم انتاج الخزف في العالم القديم ، قد احتلت القسم المركزي الغربي وجنوب الاناضول حيث وجد الخزف ذو اللون الواحد في كهوف استوطنت من قبل مجموعات اثناء نهاية العصر الحجري الوسيط ، وفي مناطق التجمعات الاولى في المنطقة المركزية ، وذلك خلال منتصف الالف السابع ق.م ، وبقي الخزف الداكن والفاتح والمصقول جيدا ، الخزف السائد في تاريخ تلك المنطقة ، ولم يختف هذا الاسلوب بالرغم من جودة الانتاج الخزفي الملون اثناء العصر الحجري الحديث في مراكز مثل ((هاسيلار)) و ((سيليسيا)) .

اما الزخارف الخاصة بالعصر البرونزي فهي التي اعتمدت على الخطوط ، ويرجح انها كانت منقولة من الزخارف على الاواني الحديدية التي كانت شائعة الاستعمال حينئذ ، واقتباسا منها ، ولونت الاواني الخزفية باللون البرتقالي واللون الاحمر المائل الى البني والمصقول جيدا على سطوح سوداء ، وهو اسلوب مشابه لما عرف في الاناضول خلال العصر البرونزي الاول ، وقد اعتبرت الجرار الكبيرة المصنوعة في فلسطين قطعا فنية تستحق ان توضع في الساحات وفي المقابر الملكية اثناء السلالات الاولى في مصر حوالي (٣١٠٠ ق.م) .



خزف من سامراء (العراق) ٥٠٠٠ ق م .

وسهل التاريخ القديم والطويل للخزف الملون بلون واحد ذي ظلال متفاوتة دخول الخزف الملون المصقول جيدا والذي عرف بخزف (خربت كيراك) الذي ادخل الى سورية وفلسطين حوالي (٢٧٠٠ ق م) حيث كثرت الخطوط والنتوءات والزخارف البارزة ، فجاء خزفهم برسومه وبزخارفه متميزا عن الخزف الملون بلون واحد ، وكان صناعة مستقلة عن اية صناعة اخرى رائجة حينئذ ، وشهدت منطقة الشرق الاوسط خلال الالف الثاني ق.م ، اهم مرحلة في انتاج الخزف ذو اللون الواحد حوالي (١٨٠٠)ق.م ، من خلال ما جاءت به غزوات ((الهيكسوس)) الذي كانوا حدادين



خزف من مصر - المملكة الوسطى



خزف من قبرص – ١٥٠٠ ق.م .

بارعين ، مما اعطى الخزف الملون باللون الابيض والاسود البرتقالي والمصقولة جيدا .

والمرحلة الخزفية بين (١٨٠٠ – ١٦٠٠) ق.م شهدت افضل الخزف وبالرغم من استمرار الاساليب القديمة حتى نهاية العصر البرونزي الاخير ، فقد ضاعت اصالة الاشكال القديمة في المنافسة التجارية ، والتي تميزت فقط بكثرة العدد دون الاهتمام بالنوعية الفنية ، فقد دخل الانتاج اليوناني والقبرصي الى هذه المنطقة منذ منتصف القرن الخامس عشر ق.م ، وتميز خزف المنطقة في بداية العصر الحديدي الاول (١٠٥٠ – ٧٠٠ ق.م) بتقنية مميزة وبمستوى فني رفيع ، ولم تحور الاتجاهات القديمة في الخزف الا في قبرص ، حيث نشط الخزافون هناك في اضافة واستحداث أساليب جديدة في تزيين الخزف ، وقد جاء معظم انتاجهم في العصر البرونزي الاول (٢٣٠٠ – ٢٠٠٠ق.م) ذا وزن ثقيل وتقنية ضعيفة ، وبالرغم من ذلك اعتبرت معظم أعمالهم أفضل انتاج في الشرق الادنى في تلك الفترة ، وابتعد الخزاف القبرصي عن التطورات التقنية في المنطقة لزيادة ثقته في قدرته التحكمية في قطعة الطين ، ولم يستعملوا الدولاب حتى اواخر القرن الخامس عشر ق.م ، مما يظهر بوضوح في أعمالهم خلال العصر البرونزي الاخير (١٦٠٠ – ١٠٥٠ ق.م) . وتميزت أعمالهم بجدران رقيقة جدا لا تتعدى سماكتها المليمتر الواحد ، وخبزت في درجة حرارة مرتفعة جدا فجاءت متماسكة ومصقولة ، وبذلك كله توصلت الى أوج صناعة الخزف .

ان منطقة الشرق الادنى لم تكن في اية حقبة من الزمن ، منطقة موحدة ، انما كانت مقسمة حسب الشعوب والمجتمعات الاقتصادية وحسب المناطق الجغرافية ، مما ادى الى انتاج خزفي متفاوت من حيث التقنية ومن حيث القيمة الفنية ايضا ، ولم يظهر اي استعداد لتقبل ما تكدس من تقنيات خلال (٥٠٠٠) سنة في صناعة الخزف ، الا عندما انتشرت التجارة العالمية ، وعندما ظهرت النشاطات السياسية في الالف الثاني ق.م ، ومن الجدير بالذكر انه في هذه الفترة بالذات ، ظهر ولاول مرة الاهتمام الاوروبي بالمنطقة بتأثير الانتشار الاقتصادي الواسع للامبراطورية اليونانية المسينية ، والانتاج الخزفي الجيد خلال القرنين السابع والسادس ق.م ، انما هو دليل قاطع على اعتماد التقنية الغربية على التقنية الشرقية لمدة طويلة وفي عديدة أيضا .

وقد جاء الخزف في الشرق الادنى القديم لخدمة احتياجات الانسان في مجالات عديدة ، الحياتية منها والروحية ، وقدم الخزف اشكالا كثيرة لاستعمالها في الطقوس الدينية ، وجاءت الاشكال والرسوم مقتبسة من الطبيعة ، وتطورت حسب الاحتياجات اليومية ، وحسب الرغبات الخاصة بتلك المجتمعات المختلفة ، وبقيت الاعمال الخزفية ذات الطابع الحر الخاص باعمال خزافي قبرص ، وبقي التناظر والدقة في أعمال خزافي (تل حلف) دلالة واضحة على الخلفية الفنية لذلك الانتاج في المنطقتين معا ، ويجدر بنا أن لا يفوتنا امرا واحدا ، وهو ان تلك الاشكال الخزفية انما هي تجسيد لواقع ولتقاليد خاصة ، بتلك المجتمعات وكذلك باولئك الافراد .

رحلة تاريخية «١» في فن الخزف العربي والإسلامي

٣

بقلم : روبرت تشارلستون
اعداد : آمال مريود

عرف الفخار منذ اقدم العصور وواكب تطور الانسان وتطور حضارته، فهو أقدم الفنون التي خدمت الكائن البشري ، ولبت حاجاته اليومية والروحية ، فمجتمعات الشرق الادنى هي بالتأكيد أقدم المجتمعات التي نملك دليلا قاطعا على وجود تراث عريق في فن الخزف لديها ، يعود الى حوالي سبع الى ثماني آلاف سنة ، وقد عرف الانسان الفخار قبل ذلك بكثير أيضا حين اكتشف ليونة الطين وقدرته على تشكيله حسب رغباته ، وحاجاته الفردية، والخاصة بطقوسه الدينية، وأدى تطور تلك المجتمعات الى تطور في حاجاتها ورغباتها مما دفع بالفخار وبصناعة الخزف الى قيام صناعة فنية متكاملة .

ولكون الانسان حيوانا ، امتلاكيا في طبعه ، كان ولا يزال ، يبحث عن أوانٍ واشكال تحفظ له طعامه وشرابه وممتلكاته ، وهذا واضح في المجتمعات البشرية الاولى التي اعتمدت على الصيد في تأمين بقائها ، فاستعملت جلود الحيوانات والثمار الجافة مثل اليقطين ، وقطع الخشب المختلفة الاشكال ، والتجاويف ، وذلك لحفظ ما امتلكت .

ومن المؤكد ان ذلك كله كان وراء الابداع في اعتماد مادة الطين لتشكيل ما يناسب من أوانٍ فخارية تجف وتصبح صلبة وتدوم مع الزمن ، ولعلنا من خلال ما تقدم ، نؤمن بأهمية الخزف وباتصال هذا الفن الضروري بتاريخ البشرية ، ومن هنا تبرز أهميته في مرافقته لنا عبر العصور ومع مختلف الحضارات الغابرة .

الا أننا هنا سنتوقف عن سرد رحلة الخزف في مراحلها الاولى ونرافقه في تاريخه الاسلامي ، هذا التاريخ الذي قصدنا تقسيمه هنا الى مراحل زمنية محددة نورد في كل منها تاريخ تطور فن الخزف ومدى تأثره بما كان يورد من أسباب وظروف تركت بصماتها الواضحة في كيان فن الخزف .

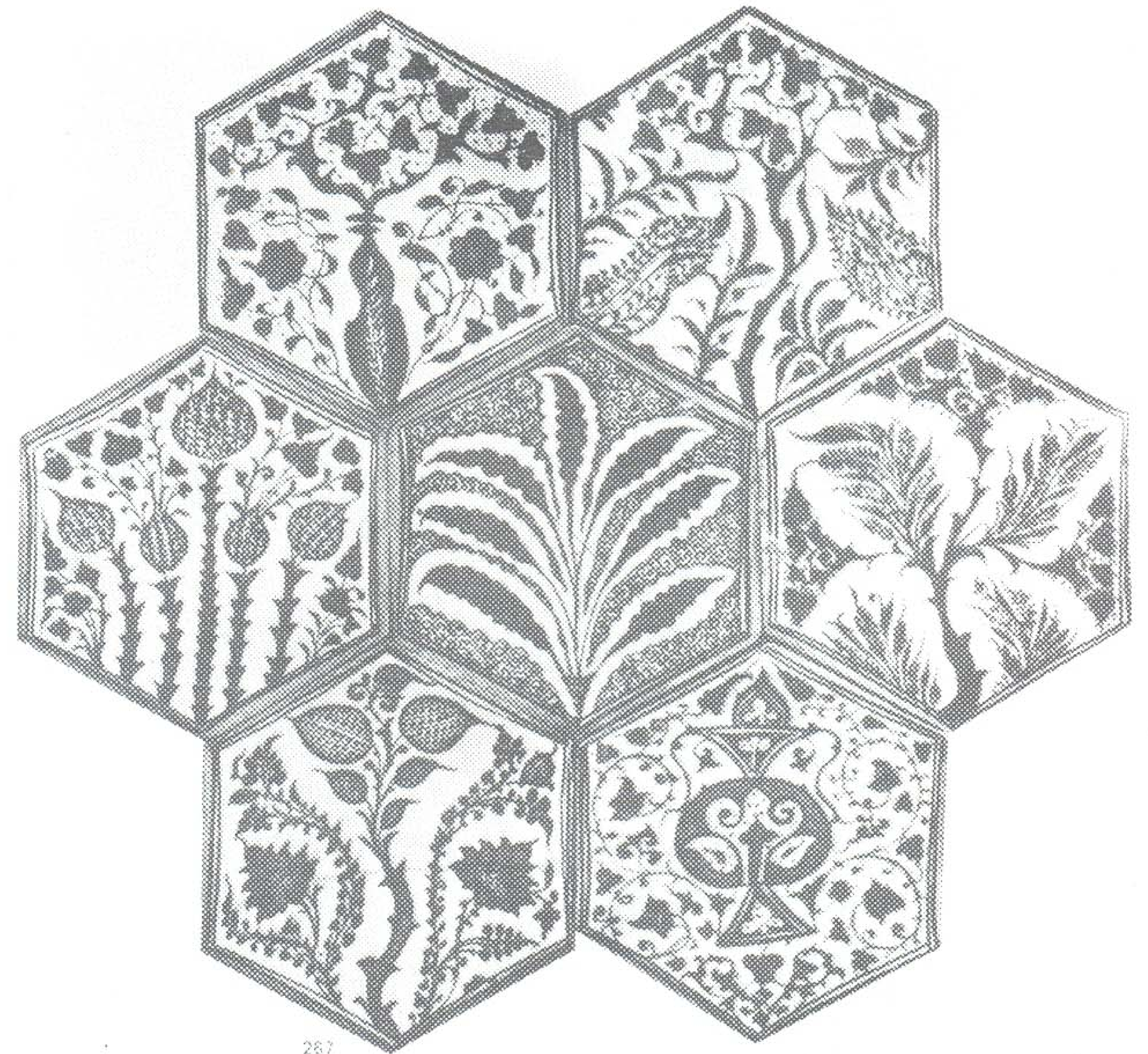
وقد حصرنا المرحلة الاولى بين القرن التاسع الى القرن الحادي عشر .

تلك المرحلة التي تأثرت برياح البورسلين الابيض الصيني والذي يرجع الى عصر « تانغ » ، والبورسلين هو طينة صلبة ، وقوية ، وشفافة ، يخضع لدرجة حرارة عالية جدا .

أما المرحلة الثانية فتمتد من القرن الثاني عشر الى القرن الرابع عشر وقد تأثرت بأعمال « سانغ » البيضاء ذات المنشأ الصيني .

واخيرا ، نحدد المرحلة الثالثة بالقرن الخامس عشر الى القرن التاسع عشر وتميزت بأعمال « مينغ الصين » ذات الالوان الازرق والابيض .

ونستهل سرد تاريخ الخزف الاسلامي بما تضمنته المرحلة الزمنية الاولى ، فقد أدرك العرب الحس الجمالي في الاعمال الخزفية عند حلول القرن التاسع الميلادي ، اذ بقي الخزف قبل هذا القرن ، استمرارا لما صنع في الجاهلية وهو عبارة عن أوانٍ غير مزججة او فخاريات مغطاة بغطاء كلسي التركيب وخزفيات ملونة بالكوارتز .



خزف من دمشق ١٤٢٥ م

اما بالنسبة للزخارف فقد اقتصرت على بعض النقوش البسيطة نافرة او محزوزة في سطوح الاواني الفخارية . واستعملت تلك الاواني لقضاء حاجات يومية كحفظ الطعام والشراب والعطور . الا انه ظهر فيما بعد الاتجاه نحو جمالية الخزف بتاثير من الخزف الصيني . ففي عام ٧٥٠ ميلادي وعندما قضي العباسيون على الحكم الاموي ، عاشت الحدود الشرقية من الامبراطورية تحت خطر عظيم حيث استغل الصينيون المشاكل الداخلية في الامبراطورية العربية واحتلوا ((ترانسوكسيانا)) . فارسل العباسيون جيشا كبيرا وهزموا الصينيين في عام ٧٥١ ميلادي واستنادا الى مصادر تاريخية . فقد قتل اثناء تلك المعارك حوالي ٥٠ الف صيني واسر حوالي ٢٠ الف منهم ، وقد وصف احدهم ويدعى ((توهون)) بعد ان اطلق سراحه، تاثيرالسجناء الصينيين في صناعة الاقمشة والاواني الذهبية والرسم وصناعة الخزف الجيد في بلاد الرافدين . فمنذ تلك الفترة بدا تاثير الخزف الصيني والقماش الصيني يسيطر ويبدو اكثر وضوحا بالرغم من دخوله الى الشرق الادنى والمتوسط قبل ذلك .

وجدت خزفيات صينية مستوردة وخزفيات محلية هي تقليد للخزف الصيني في سامراء عاصمة العباسيين في الفترة بين (٨٣٦ – ٨٨٣) في بلاد الرافدين ، فقد جاءت تلك الخزفيات من الصين عن طريق البحر والبر ايضا وكانت باهظة الاثمان الا ان الخلفاء العباسيين ، اوجدوها في قصورهم وفي ساحاتهم ، ويرجع الفضل في تحسين وتطوير صناعة الخزف الى اولئك الخلفاء والامراء الذين دعموا الخزافين المحليين ، وقدموا لهم المشاغل الضرورية ، في قطاعات مختلفة من بلاد الرافدين مما ادى الى انتشار واسع في صناعة الخزف المنقول من الخزف الصيني المستورد ، وقد كشفت التنقيبات في (سامراء) عن أعمال خزفية ذات سطوح مبرقطة كلها ترجع الى سلالة (تانغ) الصينية ، وفي (سامراء) ايضا و (سوسا) و (كيش) وجدت اعمال خزفية صينية الى جانب الاعمال الخزفية المحلية الا انها تقليد للخزف الصيني ، الا ان تلك الخزفيات المحلية لم تستمر في تقليد خزفيات الصين ، بل بدا الخزافون المحليون في بلاد الرافدين في ابداع اسلوب خاص بهم ، وتوصلوا الى ايجاد الوان زجاجية جيدة والتي اعطت الخزفيات، مظهرا قريبا جدا من البورسلين الصيني ، والذي لم يتمكنوا من الوصول الى معرفة مكوناته ، وتوصلوا ايضا الى اكساب اعمالهم اللون اللامع ، وهو اكتشاف تاريخي حيث بقي سرا لدى خزافو الشرق الادنى لقرون عديدة .

وتقسم خزفيات بلاد الرافدين الى قسمين : الخزف المزجج والخزف غير المزجج .

الخزف المزجج

ظهر الخزف غير المزجج والذي يشكل الجزء الاكبر في مجموعة كبيرة من الاواني والجرار الكبيرة المصنوعة من طينة بيضاء ، أو من طينة ذات لون أصفر برتقالي ، أما الزخارف فقد اشتملت على رسوم حيوانية وأشكال الطيور ، واضيفت الخطوط والنقاط اما بشكل نافر او عبارة عن حزوز في السطوح الفخارية ، أما جرار الماء فقد ادخلت الى النار تحت درجة حرارة عالية جدا ، وكانت ذات مسامات واضحة لتسهل عملية التبخر وبذلك يبرد الماء في داخلها ، وقد عثر على هذه الخزفيات غير الملونة في كل أنحاء العالم الاسلامي ، وهي متشابهة في أشكالها ورسومها ونوعية طينتها مما يصعب تمييز الحقبة التاريخية التي صنعت فيها .

الخزف غير المزجج

اما بالنسبة للخزفيات غير المزججة ، فقد برزت ثلاثة أنواع ، اثنان منهما تعتبر تقليدا للخزفيات الصينية وللبورسلين الصيني ايضا ، ويشمل النوع الاول الخزفيات المزججة بألوان ذات تركيب رصاصي مبرقطة ، أو ذات مشحات لونية ، وقد وضعت الطينة السائلة البيضاء فوق السطوح الخزفية الحمراء وغطي العمل باللون الزجاجي الشفاف ، وأحيانا استعمل اللون الاصفر حيث يدخل الرصاص في تركيبه .

واقتصرت الالوان على مجموعة قليلة من الاخضر

والاصفر والبنفسجي المنغنيزي حيث وضعت في حزوز عميقة بكثافة جيدة أو وزعت على مساحات كبيرة وذلك لأن الغطاء الرصاصي الشفاف يسيل عندما توضع الاعمال الفخارية في الافران لتخرج كأعمال خزفية مزججة ، وهي أعمال شبيهة بالاعمال الخزفية الصينية ، بالرغم من القدرة على تمييزها عنها عند الرجوع الى نوعيتها .

وقد رفض الخزافون المسلمون الاستمرار في تقليد الخزف الصيني فابتكروا اساليبهم الجديدة في الزخارف والالوان والصنعة ، فظهرت الزخارف المحفورة في السطوح تحت اللون الزجاجي ومعتمدة العناصر الزخرفية واشكال النسور والطيور الاخرى ، كما عثر على خزفيات ملونة ، منها ما اعتمد فيه الزخارف المحزوزة تحت الطلاء ، ومنها دون زخارف محفورة ، وهي مشابهة لخزف بلاد الرافدين في مناطق اخرى ؛ وقد وجدت اولا اثناء التنقيبات الاثرية في (سوسا) و (نيسابور) في ايران كما عثر عليها في بقايا (فسطاط في مصر .

وقد تميزت بعض الاواني الخزفية ، ضمن مجموعة الخزف المزجج ، بتركيب يدخل فيه الرصاص، وتميزت ايضا بالزخارف البارزة ، ففي هذا النوع الخزفي ، ترسم العناصر الزخرفية بارزة عن المستوى الاصلي لسطح الاناء بكثير ، ولم يقتصر هذا الاسلوب على مصر وحدها ، وانما تعداها وبفضل الخزافين المسلمين ، الى بلاد الرافدين حيث وجد في قصور (سامراء) ، وتألفت الزخارف من الاشكال الهندسية والطيور والخط الكوفي ، والاهم من ذلك كله وجود اللون أو البريق اللامع على بعض الخزفيات في ذلك الوقت .

أما النوع الثاني من خزفيات بلاد الرافدين والتي ترجع الى الفترة الزمنية بين القرن التاسع ، أو أوائل القرن العاشر ، فتميزت بألوان الازرق والاصفر والاخضر تحت الطلاء الزجاجي ، وانحصرت الزخارف برسوم الزهور والخط الكوفي الذي اعتمد على تكرار كلمة (بركة) ، ويلاحظ أحيانا تأثير خزف (تانغ) الصيني حيث كان الشكل الاكثر شيوعا هو الوعاء ذو القعر المجوف والمثبت على حلقة مفرغة ذات قوائم ، كما ظهرت تأثيرات يونانية وساسانية .

كما يرجح نشاط خزافين من ايران في بلاد الرافدين ، اذ أن الخزف الاخضر المزجج وجد في مناطق عديدة من ايران وعثر على أوان مشابهة في فسطاط مصر ايضا ، وجدت في بلاد الرافدين الاكواز والمشربيات ذات اللونين الازرق والاخضر ، أما الاكواز فقد جاءت منسوخة على الاواني المعدنية الساسانية .

ولعل اهم الخزف الاسلامي المزجج في بلاد الرافدين هو الخزف ذي البريق المعدني وقد سبق وأوضحنا



خزف من سمرقند ومابين النهر ونيسابور وسمرقند القرن التاسع .

حرص الخزاف المسلم على ابتكار نوع من الخزف الفاخر والذي يصلح لان يحل محل أواني الذهب والفضة التي كانت شائعة قبل الاسلام وجاء الاسلام ليحرمها . وكان أول ظهور لهذا النوع من الخزف في العصر العباسي الذي ينسب اليه أقدم ما وصلنا منه . ومما يؤكد نسبته لهذا العصر تلك المجموعة الكبيرة من القطع الخزفية ذات البريق المعدني التي كسيت بها جدران قصور الخاقاني والاشيق في سامراء ، وعثر على قطع من هذا النوع في المراكز التي زاولت صناعته مثل (سوسة) و (سمرقند) الحالية ، ووجدت ايضا في تنقيبات مدينة (الزهراء) في بلاد الاندلس ، في القرن العاشر وتشبه في أسلوبها كل الشبه ، الخزف العباسي في البقاع التي ذكرناها هناك ، واغلب الظن انها صنعت في العراق ثم نقلت الى تلك البقاع ، وتوجد في حائط القبلة في المسجد الجامع بمدينة (القيروان) بلاطات مربعة ذات بريق معدني وضعت في ترتيب هندسي على وجه المحراب داخل التجويف ، وينطبق اسلوب هذه التراببع تماما على أسلوب سامراء الخزفي بل ان تلك العناصر الزخرفية تكاد لا تخرج من أسلوب سامراء .

وقد ذكر الاستاذ الكعاك أمين المكتبة الوطنية في تونس ان أحد الخزافين التونسيين والذي تعلم صناعة الخزف في بلاد الرافدين عاد الى بلاده حاملا معه هذه المجموعة من البلاطات الخزفية المربعة وحرص عليها أشد الحرص ثم وضعت في محراب المسجد الجامع بالقيروان . واستمر انتشار صناعة الخزف في تونس منذ ذلك التاريخ .

اما اهم ميزات هذا النوع من الخزف من حيث الصنعة فهو من صلصال اصفر ، او ابيض نقي ، ويغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ، ترسم عليها العناصر الزخرفية بالاكاسيد المعدنية بعد حرقها للمرة الاولى ، ثم تحرق مرة ثانية بشكل بطيء ضمن درجة حرارة اقل من الاولى ، فتتحول تلك الاكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان الى طبقة معدنية رقيقة جدا ويصبح لون البريق المعدني اما ذهبيا واما لونا براقا من الوان البني او الاحمر حسب التركيب الكيميائي للطلاء المستعمل ، وقد كانت هذه المجموعة من الالوان البراقة واسعة الانتشار جدا خلال المرحلة التاريخية الاولى ، وتدرجت بين درجات الاحمر الداكن الى البني بدرجاته اللونية المتفاوتة،والى الاصفر الليموني،الا انها انحسرت مع بداية القرن العاشر ، وتحددت بلوني البني والاصفر فقط . وقد لوحظ اختفاء رسوم الحيوان والانسان من زخارف الخزف ذي البريق المعدني ، رغم اكتشاف بعض البلاطات الخزفية ، وعليها رسوم النسور والديوك ، رسمت بطريقة قريبة من الواقع ، فقد عثر اثناء تنقيبات سامراء على وعاء رسم عليه طاووس ، بالوان معدنية براقة لعله المثال الوحيد لتلك الزخارف .

اما من حيث العناصر الزخرفية التي استعملت وزينت بها الاواني الخزفية هي عبارة عن تكوينات هندسية بسيطة واحيانا مركبة ، وتميزت أيضا بزخارف نباتية نجد فيها العناصر مظللة ، فوق سطوح بيضاء، أحيطت بهوامش بيضاء دقيقة متوازية ومتقابلة ومتعرجة ووجدت النقاط محاطة بدوائر أو بمربعات أو معينات وهناك بقع متلاصقة .

وقد اختلف الباحثون في تحديد منشأ الخزف ذي البريق المعدني فالبعض يسنده الى العراق والبعض الآخر يعيده الى مصر ، ولعل مرد هذا الاختلاف يرجع الى أن هذا النوع الخزفي المميز قد انتشر في كافة البلاد الاسلامية بين القرن التاسع والخامس عشر الميلاديين ، والمرجح انه نشأ في العراق لان مدينتي بغداد وبصرى كانتا من أهم مراكز صناعة الخزف .

واستنادا الى مصادر تاريخية ، فقد شهدت مدينتي بصرى ثورات عديدة بين (٨٧٠)و(٨٨٠) أدت هذه الاضطرابات السياسية وظهور السلالة الطولونية بين ٨٦٨ و ٩٠٥ الى هجرة الكثير من الخزافين الى مصر ، ويبدو انهم استقروا في (فسطاط) و (سوسا) حيث اكتشف الكثير من بقايا الخزف ذي البريق المعدني هناك ، اذ انه لم يكتشف أي اناء سليم في مصر وفي ايران ، الا أنه اكتشف في السنوات الاخيرة ثلاث أعمال خزفية ذات بريق معدني سالمة ، اثنان منها تشبه تماما أعمال (بهناسا) ، أما العمل الثالث ، فيشبه الى حد كبير أواني بلاد الرافدين ، وهو موجود الآن في المتحف البريطاني ويظهر في هذا الاناء الصغير رسم الاجنحة الخاص بفن الزخرفة الساساني مما يبرز تبادل عناصر الزخرفة بين الحضارات المختلفة ، وقد ادخل الاتراك في فن الخزف الاسلامي خلال السنوات الاولى من القرن العاشر وبسبب هجراتهم المتكررة الى الى بلاد الرافدين الاسلوب الخاص بآسيا الوسطى .

ومع انتصاف القرن العاشر بدأ ينحسر انتاج الخزف ذي البريق المعدني في بلاد الرافدين ، وبدأ يظهر في اشكال اكثر ابداعا في الانتاج الخزفي الفاطمي في مصر .

وقد سبق وذكرنا ان صناعة (الفخار) و (الخزف) كانت منتشرة في مصر منذ اقدم العصور ، وشهدت هذه الصناعة تطورا واضحا بعد ان ساد الاسلام منطقة الشرق الاوسط وشمال افريقيا . وجذب الحكم الطولوني المستقل في مصر عددا كبيرا من خزافي بلاد الرافدين والذين استقروا في مدينة فسطاط (القاهرة القديمة) وفي بهناسا في مصر العليا ، فقد كان قدوم (احمد بن طولون) الى مصر سببا من اسباب ازدهار فن الخزف كما ازدهرت فنون العمارة والفنون الفرعية الاخرى . وانتهى العصر الطولوني في عام (٩٠٥) م فظهر العصر الفاطمي ، وكان هذا العصر عصر ازدهار عظيم للمنتجات الفنية بجميع انواعها ، وكانت صناعة الفخار والخزف من اعظم الصناعات ازدهارا ، والسبب يرجع الى روح الحضارة الفاطمية ، التي استقطبت الفنانين وحثتهم على تحسين وسائلهم في الانتاج الخزفي، والاقبال على استعمال عناصر زخرفية مبتكرة .

وقد كان فخر صناعة الخزف في (مصر) الخزف ذا البريق المعدني ، وكان الاسلوب في البداية مشابها جدا لخزف بلاد الرافدين ، وتميز بالبساطة ، وبعفوية



خزف من العراق - القرن التاسع

الاشكال البشرية ، والحيوانية ، حيث ظهرت في تهشيرات مظللة ، وتميزت عن خزفيات بلاد الرافدين من حيث النوعية فقط ، فمن ناحية الطينة كانت (صفراء) أو (محمرة) رملية ، وخشنة الملمس ، بالمقارنة مع طينة بلاد الرافدين البيضاء والناعمة ، أما عناصر الزخرفة فقد اقتصرت على رسوم الحيوانات والطيور والاشكال البشرية الرائعة، وعند نهاية الحقبة، تطور العمل الخزفي واصبح أكثر ابداعا .

اما البريق المعدني فتميز بلون اصفر ذهبي مائل الى الخضرة ، ومع نهاية القرن الحادي عشر اتجهت تلك الالوان البراقة الى العتمة مقتربة بذلك من اللون البني ، ومما هو جدير بالذكر انه قامت في العصر (الفاطمي) مدارس فنية في الخزف تميزت كل منها بخصائص معينة ومن ابرز العاملين في هذا المجال الفني نذكر الخزاف (مسلم) ، والخزاف (سعيد) حيث كانت لكل منهما مدرسة فنية انتهجت اسلوبا مميزا ، والمعتقد ان (مسلم) عاش في اوائل العصر الفاطمي لما يلاحظ في مدسته من تقارب مع الطراز الطولوني ، وكذلك تميز بالجرأة والقوة والتحكم الذي نلحظه في زخارف القطع الفخارية ، التي نسبت الى تلك المدرسة واغلب الاواني ، دهنت بالطلاء حتى كادت ان يختفي لون طينتها وزخرفت باشكال بشرية وحيوانية ونباتية وخطيه ، والمرجح ان مصانع (مسلم) اقيمت في (فسطاط) حيث عثر في تنقيباتها على بعض القطع التالفة من انتاج ذلك الخزف .

اما الخزاف الاخر فهو (سعد) والمرجح انه عاش في الفترة التي تلت فترة (مسلم) ، وظهر نشاطه في النصف الثاني من القرن الحادي عشر ، وبداية القرن الثاني عشر ، والملاحظ ان انتاجه الخزفي لم يُطْلَ كليا ، وقد استخدم الوان الاصفر ، والبني الداكن ، وذات البريق ، اما العناصر الزخرفية التي استعملها فهي الحيوانات والطيور تحيط بها الازهار والنباتات وامتازت بالرشاقة والدقة والتكوين المحكم.

ومن انواع (الخزف الفاطمي) والتي عثر على نماذج منها في اطلال فسطاط خزف ذي زخارف محفورة في الطين تحت الطلاء واعتمدت العناصر الحيوانية والنباتية والبشرية وقد انتج الخزاف المسلم في العصر الفاطمي نوعا من الخزف الابيض اشتملت طينته على مادة السليكا ثم سويت وزخرفت بعد ذلك بالخط وبالزخارف البسيطة .



خزف فاطمي من مصر - القرن الثاني عشر

ومما يجدر ذكره ظهور الزخارف المسيحية في الخزف الفاطمي ، وهذا واضح في رسوم المسيح على كرة خزفية ذات بريق معدني موجودة في متحف الفن الاسلامي في القاهرة ، وابرزت تلك الرسوم على بعض الخزفية مظاهر الحياة اليومية ، في مصر آنذاك منها (صراع الديوك) موضحه مدى تطور الفن الاسلامي خلال ثلاث قرون ، كما تميزت منطقة الفيوم في مصر بأسلوب خزفي مختلف عن المناطق المصرية الاخرى ،فقد تشابهت خزفياتها بادىء الامر مع خزفيات بلاد الرافدين ، باستعمال اسلوب التلوين المرقط والمخطط،

اما فيما بعد ، وخلال القرن الحادي عشر ، واوائل القرن الثاني عشر ، فقد تبدلت الزخارف تبدلاملحوظا، حيث برزت الخطوط المنتشرة من نقطة مركزية ،وبالوان الاخضر والاصفر والبني تحت الطلاء الشفاف ، ومن المؤسف انه ضاع معظم تراث الخزف الفاطمي بسبب حرق الفسطاط عام (١١٦٨) م ، وفي عام (١١٧١) م ، انتهى الحكم الفاطمي وتسلم الايوبيون زمام السلطة في مصر وسورية حتى (١٢٥٠) م حيث تولى المماليك الحكم .

وبهذا نكون قد رافقنا فن الخزف الاسلامي في رحلته الطويلة خلال القرن التاسع الى القرن الحادي عشر .

٤

الخزف العربي المعاصر

وتجارب الخزف في القطر العربي السوري

إعداد الحياة التشكيلية

للخزف عراقة في بلادنا ، ترجع الى الوف السنين، منذ ان فكر الانسان في عجن التراب بالماء ، وتركه يجف بالشمس ، وبعد أن اكتشف النار فساعدته على صنع (ادواته) ، ولا يمر يوم الا ونكتشف في أراضينا النماذج المختلفة التي تحكي قصة عراقة الطين في حياتنا وصلاته بنا ، لاننا لم نستخدمه كخزف وجرار ، وكأدوات زينة، بل سكن الانسان ضمن بيوت من طين في كثير من الاماكن ، ووجد فيها البيت الملائم له في الريف ، والمدينة .

وتفاعلنا مع الجرار التي كانت تقدم لنا المياه الباردة في حياتنا القديمة ، ومازال كثيرون يحبون هذه الجرار، ويفضلون تبريد مياههم رغم انتشار الادوات الحديثة، وهكذا فالطين المشوي ، والفخار ، يبدو لنا على انه على صلة بكل الحضارات القديمة التي ترعرعت على ضفاف الانهر ، وتاثرت بالطين الوفير الذي توفره لها هذه الانهر ، وهكذا لعبت هذه الادوات دورا كبيرا في حياتنا كلها .

ولم يقتصر تراثنا على هذا الشكل من الخزف ، بل تعداه الى الفخار المطلي والمزجج والمحروق على اختلاف نماذجه ، عبر العصور المختلفة ، ونحن ندرك ذلك من خلال ما عرفناه من اهتمام بالخزف ، ولا نرى بيتا قديما يخلو من خزف ، أو قيشاني ، محلية أو مستوردة ، حتى ان الخزف الصيني ، أصبح يماثل الذهب والفضة ، يدخل في كل جهاز عرس ، ونراه في كل بيت يزين القاعات ويقدم المتعة للمشاهد ، ويعكس شيئا ثمينا كالذهب ، يباع كل يوم ويحافظ على سعره ، بل تزداد هذه الاسعار .

لكن ، ظروف حياتنا العربية قد خضعت في تاريخها الطويل الى مد وجذر ، الى أخذ وعطاء ، وحوار ، انعكس جميعه في هذه المادة الحساسة والهامة التي يصح أن نقول عنها بأنها أكثر الفنون قدرة على عكس الواقع ، وتقديم الموقف الذي يقفه الانسان في هذه المرحلة ..

فان رجعنا الى القديم ، وجدناه يعكس الحياة القديمة ، يسجل لنا الشيء اليومي والحياتي ، والجمالي ، وهو يتفاعل مع الانسان الفقير ، الذي يختار جراره وأدواته ، ومع الطبقات الغنية التي يحلولها أن تختار ماهو باهظ التكلفة ، وبين الفنان الذي يسعى عبر انتاجه الى تقديم تشكيلات فنية مختلفة ، تلائم الحاجات ، ويتفاعل فيها الجانب الفني مع الاقتصادي والتقني ، ونحس بأن ذلك كان دوما محكا فعالا على رهافة ذوق المجتمع وحسه ، لان كل بيت يستخدم (الخزف) ، ويختار ما يلائم ذوقه ، وقدراته المالية ، وحاجاته الاستعمالية .

بل ان أهمية الخزف تتجاوز ذلك كله ، حين نرى في أي قطعة منه ذوق عصر ، وأصالته ، أو خضوعه، أو تمرده على ماهو وافد ، حيرته أحيانا بين مختلف التيارات ، ورغبته في أن يعطي الجديد المبتكر المعبر ..

وتتفاعل في هذه القطع الخزفية ، التعبيرات الفنية التي يريدها الفنان ومع الواقع الذي يقدم لنا دوما الجانب التقني ، والاقتصادي ، والاجتماعي ، بل ان قطعة الخزف .. في أي عصر ، تعكس كل مفاهيم هذا

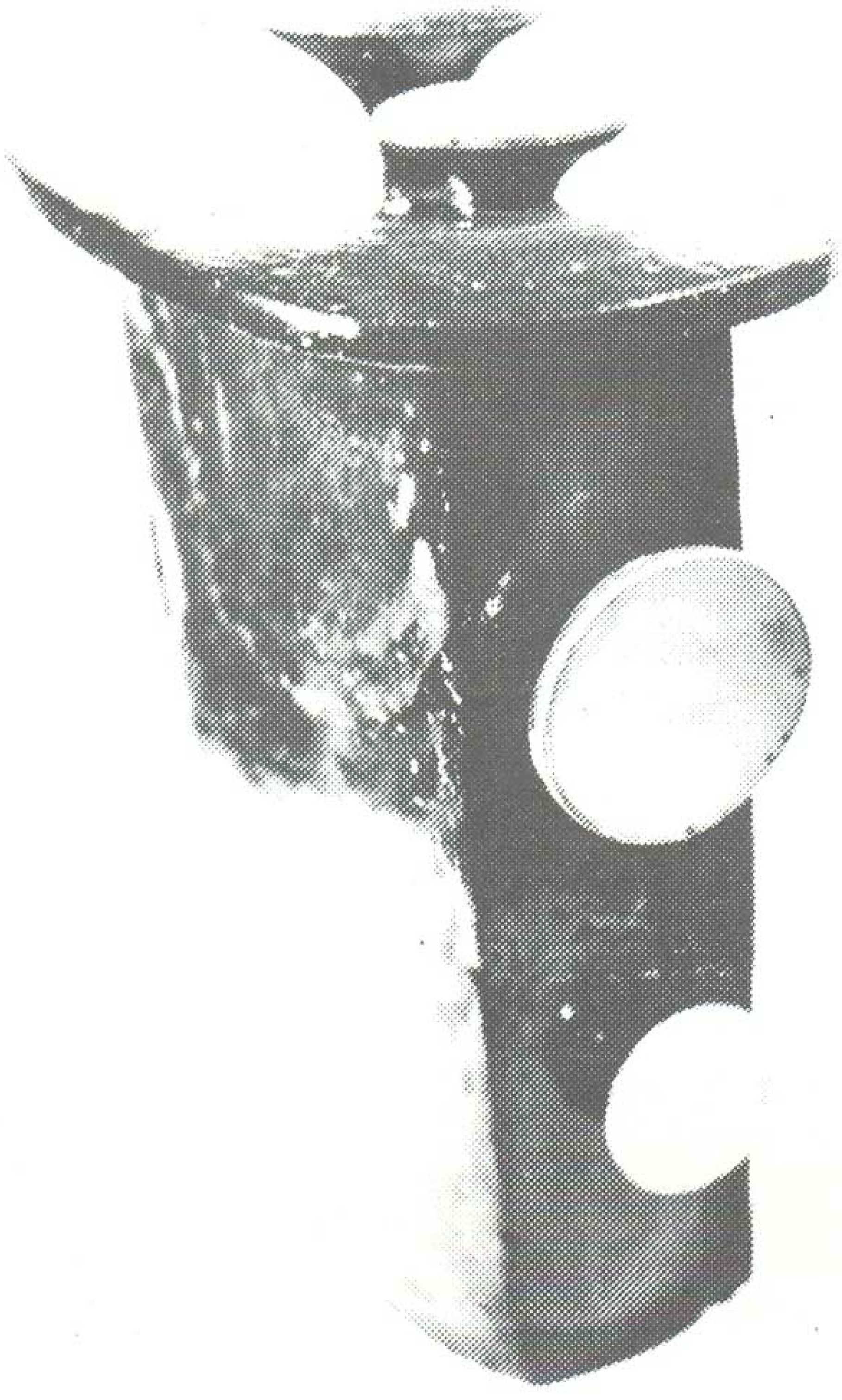
العصر ورؤيته . فان شاهدنا ميلا للبساطة فنحن قادرون على اكتشافها ، كما أن وجود تعقيد في التشكيلات او الالوان يكشف عن روح اخرى ، وهكذا ..

ولعل ابرز ما يدلنا على تفاعل هذه المادة مع حياتنا، ما نراه من الازدهار عريق لها في العصور القديمة ، وما حققته من حاجات ، وما قدمته من (فن) أو من (متعة) أو من (فائدة) ، وما حاق بهذه المادة من انحطاط يترافق مع التطورات الاجتماعية ، فازدادت الصيغ الفنية الوافدة التي افقدت التعبير الاصيل ، وطفت عليه النماذج الاكثر رفاهية عند طبقة من الناس، والاكثر بساطة عند كل الطبقات .

ولكن ، عودته الى الازدهار ، في تراثنا الفني العربي، وتفاعله مع الخزف الصيني في البداية ، ومع غيره ، قد ساعدنا على فهم طبيعة هذا الفن الذي نراه قادرا على أن يتأثر بغيره ، ولا يلبث أن يبحث لنفسه عن صيغة فنية وجمالية جديدة تتلاءمان مع الظروف المتبدلة .

ونحن اليوم ، في محاولاتنا لتطوير (الخزف) الذي بدأ يدخل حياتنا المعاصرة ، نرى في هذا الانتاج الجديد الذي يبنى الآن صياغات جديدة تكشف عن مواقف التأثر احيانا بما حققه الخزف من ازدهار في العالم المعاصر ، الذي يحفل بالتجارب المختلفة ، ونحس بانه بدأ يأخذ نفس الدور الهام ، انه المؤشر على مدى قدرتنا على البحث على البحث عن انفسنا ، والبحث عن القديم الجديدة التي هي ثمرة تفاعل عميق، واختلاط المفاهيم وتبادل التأثيرات ، التي ستنتج عنها حتما رؤى جديدة، تتفلل مع حاجتنا المعاصرة ، ورغبات المجتمع الراهن وطموحاته . ولاشك في أن هذه التجارب ، منذ بداية هذا القرن ، ومع النهضة العربية الحديثة ، تكشف لنا عن شيء جديد وهام ، وهو عدم التلاؤم الذي بدأ يظهر بين النماذج التقليدية للخزف وبين متطلبات المجتمع الجديد ، ولهذا بدأت صناعة الخزف وما بقي منها تنحسر ، واستبدلت بما هو مستورد ، ولم تستطع الوقوف امام المنافسة .

ومحاولات الاحياء للخزف بدات على يد الفنانين التشكيليين المعاصرين في الوطن العربي ، الذين سعوا لجعل الخزف وسيلة تعبير فنية تشكيلية ، تستطيع التعبير عما يريد الفنان قوله ، وهكذا خضعت مفاهيم اعادة احياء هذا الفن الى عوامل جديدة، ترتبط بالخزف الفني بشكل اساسي ، وهكذا انفصل فن الخزف عن الصناعة ، واخذت الاشكال المصنوعة آليا او يدويا على نطاق واسع ، اشكالا نفعية ، مستوردة ، بينما اتجه الفنان الى الخزف ليقدم لنا عبره صيغة فنية وافدة ، وان لم يكن له هذا الطابع الاستهلاكي ، او الانتاجي الواسع ، بل تفردت قطعة الخزف ، واصبحت



محمد حسام الدين - خزف حدائقي .

عبارة عن لوحة فنية تحمل نفس المفاهيم ، وتقدم الصيغة المعاصرة لفن (الخزف) على انه فن تشكيلي اكثر مما هو فن تطبيقي بالمعنى الدقيق للكلمة .

وعكست هذه الصيغة الجديدة عدة تأثيرات فنية، وذلك لان الخزافون الاوائل ، قد درسوا الخزف في اوربة ، وتأثروا بمختلف مدارس الخزف المعاصر ، وجمالياته ، ومفاهيمه ، وبعد ذلك تصاعدت التيارات التي دعت الى احياء التراث الخزفي العربي -الاسلامي، وقدمت بعض تجارب هامة ، واحيت بعض الحلول الفنية ، واثبتت تجارب هؤلاء بأن الخزف في تراثنا يمكن أن يكون مصدر وحي اساسي .

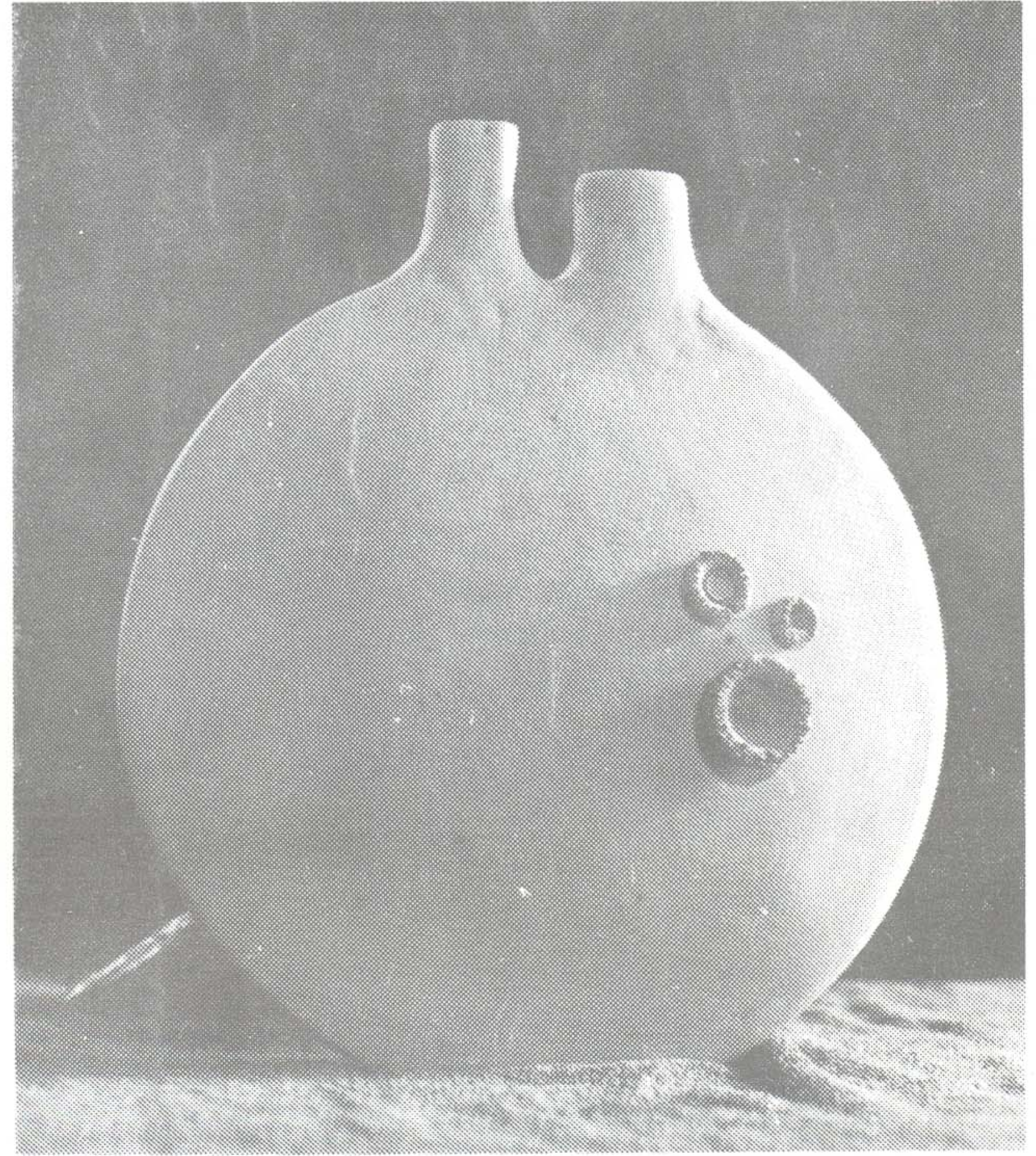
وتأثرت المنطقة العربية ، في تجارب خزفها المعاصر بتيارات عالمية شهيرة ، هي اقرب الى تجارب النحت احيانا ، وقدموا تشكيلات معقدة ، ومتعددة الاتجاهات بحيث القول بأن كل التيارات العالمية اوجدت اتجاهات لها عندنا .

ولو أردنا أن نصف هذه التيارات التي شاهدنا تأثيرها عليها لوجدنا انها تصنف ضمن ثلاثة تيارات هامة :

أولا - تيار أوربي : أخذ باتجاهات الخزف المعاصر بكل مدارسه الهامة .

ثانيا - تيار تراثي : ركز اهتمامه على بعض الاساليب الخزفية المتوارثة .

ثالثا - تيار جديد : بدأ محاولاته للاستفادة من بلادنا من خامات ، وما في الخزف العالمي من تقنيات



عماد لاذقاني - تكوين

لتطويرها ، ودمج الكثير من الاشكال الموروثة مع الصياغات الحديثة والمجردة أو عادوا الى التراث القديم لبلادنا يستعينون به .

واذا حاولنا أن نصنف التيار الاوربي نستطيع القول بأنه استفاد ن عدة اتجاهات هامة في الخزف المعاصر ، مثل (الخزف الطبيعي) الذي يلح على الطبيعية ، وقد لعب هذا التيار دورا هاما في الخزف العربي المعاصر ، ذلك لانه قد افسح المجال أمام تقليد عناصر نباتية وعضوية مستقاة من البيئة للتعبير عن الموضوعات الانسانية ، وتوصل الفنانون الى بعض اشكال مبتكرة ، فأعطى الفنان عبرها كل ما يريد قوله.

وهناك اتجاهات أكثر هندسية ، وقد أخذت تشكيلاتها أهمية كبيرة وذلك لانها ربطت التكوين بمبادىء هندسية محضة ، وساعدتها الصياغات الجديدة على تطويرها مفاهيمها .

لكن التيار الذي بدا يلعب دورا كبيرا في الخزف العربي ، فهو تيار بدا يدعو الى الابتعاد عن التاثر بكل الاشكال الموروثة ، ويفضل ابتكار ما هو جديد تماما ، لا يمكن رده الى صيغة موروثة، أو عضوية او هندسية، ولهذا لجا الفنانون الى بعض الحلي الشعبية والتمائم وبعض الصناعات اليدوية التقليدية يستوحي الفنان منها تجاربه .

-أما في (القطر العربي السوري) فقد بدا الخزف بالظهور الحركة التشكيلية على شكل تجارب ، ومارسه أكثر من (فنان تشكيلي) منذ البداية ، وخاصة من درس منهم في أوروبة ، ومن أبرز من قدموا بعض المحاولات في هذا المجال ، كل من المرحوم (خالد جلال) الذي درس النحت في ايطاليا ، وعاد ليمارس الخزف لفترة طويلة ، ولكن أكثر تجاربه كانت موزعة بين (روما) و (دمشق) و (طرابلس) لعدم استقراره ، ولهذا لم يستطع تأثيث مدرسة خزفية بالمعنى الدقيق، وكذلك هي حال الفنانين الاخرين الذين عملوا بالخزف اضافة للتصوير الزيتي أو النحت .

وظلت الحال على هذه الحالة الى أن تم افتتاح مركز للفنون التطبيقية بدمشق عام (١٩٦٣) ، وبدات تجارب الخزف تأخذ شكلا اكثر دقة بعد تأمين مكان العمل والفرن اللازم ، وكذلك أصبح في (كلية الفنون الجميلة) فرن خزفي اخر ، وبدات تنتشر هذه المادة وتأخذ أهمية ودورا .

وفي البداية ساعد وجود أحد الخبراء البلغار في بداية تعليم الخزف للهواة والفنانين ، وقدم بعض الفنانين المعروفين عدة تجارب خزفية متميزة ، نذكر منهم (عبد السلام قطرميز) و (يحيى العظم) و (حسن برمكي) و (سعيد نصري) وأعطى هؤلاء عدة تجارب هامة في البداية .

وعاد الى القطر الفنان (محمد حسام الدين) بعد أن درس الخزف في تشيكوسلوفاكيا وتطورت الدراسات الفنية في مركز الفنون التطبيقية وفي كلية الفنون الجميلة ، ومارس عدد كبير من الشباب التعبير بهذه المادة ، وكذلك جهز مركز الفنون التطبيقية في حلب بفرن خاص للخزف مؤخرا وبدات التجارب عليه .

واذا حاولنا أن نتحدث عن التجارب الخزفية ، نحن أمام عدة أسماء لعبت دورا هاما في توطيد دعائم هذا الفن ، وهذه الاسماء تنقسم الى تجارب لنحاتين ، وخزافين ، والى تجارب فنانين اخرين قدموا تجارب خزفية ، وكان اول من قدم هذه التجارب الحديثة الفنان (عبد الله عبد الغني) ولعل تجربة هذا الفنان هامة لانه قام بحرق الطين مستخدما وسائل تقليدية ، موروثة عن فاخورة قديمة ، استعان بها ليقدم تشكيلات متنوعة ، ترتبط ارتباطا عميقا بالنحت ، وهو يعالج موضوعه على أساس الكتل المفرغة والكرات المختلفة ، في البداية ، ولكنه طور تجاربه فيما بعد الى صياغات اكثر تسطحيا ،وابرز اهمية الملمس الناعم للسطح وتأثير بعض النتوءات عليه ، كما قدم علاقات بين كتل مع بعضها ، وتمكن من أن يحوز على الاهتمام لما فعله .

والفنان الثاني الهام الذي لعب دورا في تجارب الخزف هو الفنان (سعيد مخلوف) الذي عرفناه نحاتا على الخشب طيلة سنوات عديدة ، ولكنه بدا تجاربه الخزفية منذ فترة بسيطة ، وقدم عدة صيغ لها طابعها الخاص ،وان الميزة الرئيسية لسعيد مخلوف في خزفه هو البحث الدائم عن المواد والتقنيات والعودة

الى التجارب القديمة والحديثة للوصول الى خزف خاص بـه .

اما الفنان (محمد حسام الدين) فقد قدم لنا عدة محاولات خزفية هامة ، بعضها ذات طابع تشكيلي محض ، وبعضها الاخر لها صياغة حضارية وامتداد الى فن الخزف القديم في بلادنا ، وجمع بين تقنيات الخزف المعاصر وبين بعض تشكيلات قديمة ، ولعل اهم ما يميزه قدرته على اغناء تجاربه في كل مرة بما هو جديد ، واعتماده على بعض التجارب اللونية ذات الطابع الشاعري أحيانا ، وعلى بعض المفاهيم الحديثة التي تدخل ضمن مفهوم الخزفي محض .

التجارب الشابة

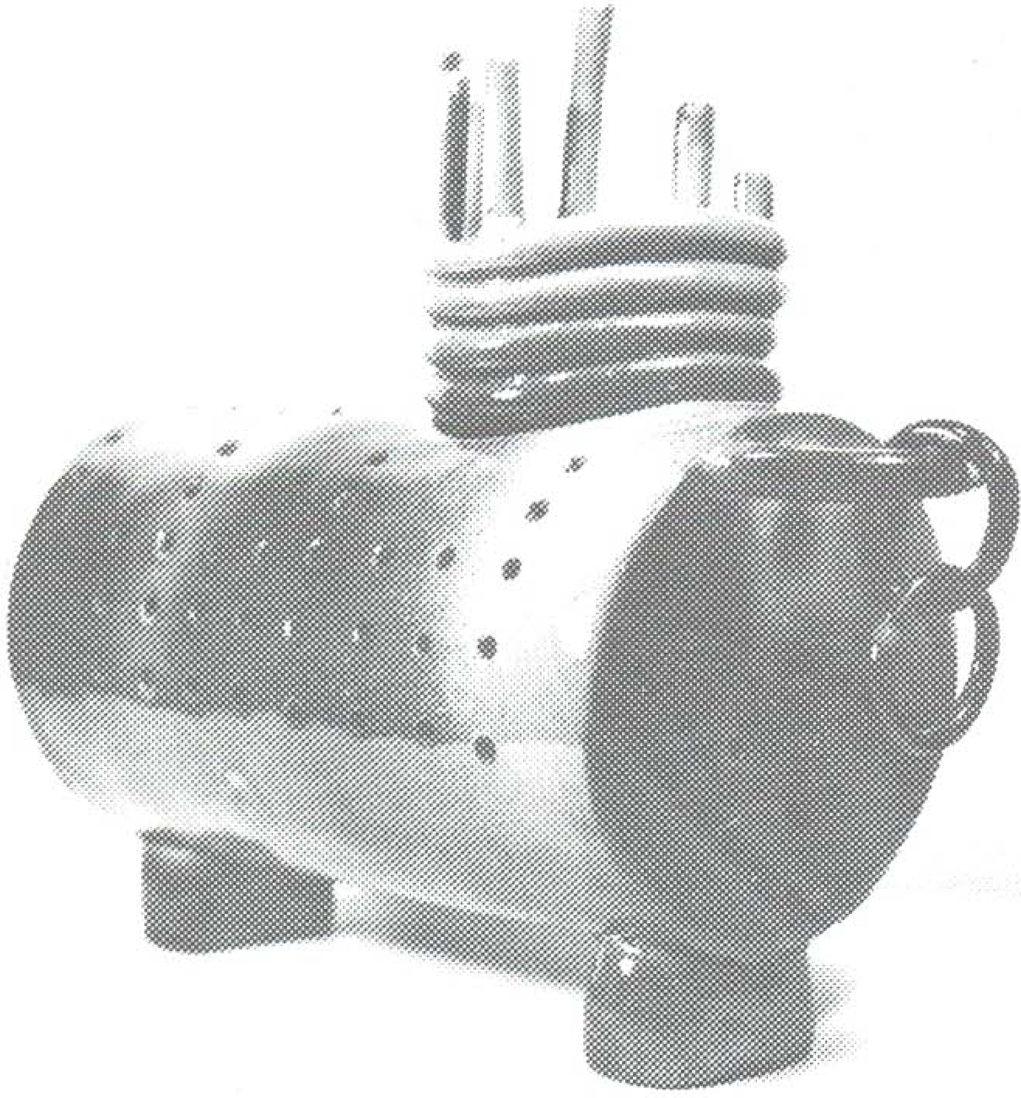
أما التجارب فيمكن أن نتحدث عن أهمها ، وتسهيلا للبحث سوف نوزع الفنانين الى ثلاثة تيارات أساسية ، أولها الخزف ذو الطابع النحتي ونحن هنا أمام تجارب لنحاتين متميزين ، مارسوا الخزف وقدموا تجاربهم عن طريق هذه اعادة .

ولعل أهمهم (ماهر بارودي) الذي يميز خزفه أسلوب نقدي ، ويكشف عن رؤية جديدة كليا لهذا الفن ، و (زهير دباغ) الذي استفاد من الصياغات التعبيرية في نحته وقدم الخزف التعبيري بكل مفاهيمه، فالاهتمام يتركز على الانسان الذي كان يرسمه ضمن تشكيل دائري في وضع مأساوي ، و (عماد لادقاني) الذي قدم لنا عدة تجارب خزفية ، لعل اهمها ما أخذه من تشكيل للبيوت القديمة ، وقدمه كخزف له تشكيل خاص ، وملمس متميز .

وتجارب (مصطفى علي) أيضا يمكن اعتبارها نحتية تستخدم الخزف ، وتلح على الانسان الذي نراه نحيلا ودقيقا ، وفي علاقات مع الاخرين ضمن اوضاع مأساوية .

اما (نزيه الهجري) فقد قدم لنا الصياغات الكتلية النحتية التي تستغرق مع التشكيل والعلاقات الحجمية، واحيانا نلمح تاثيرات شعبية الى تعبيراته الفنية تعطيها صيغة اكثر خصوصية .

والقسم الثاني من الفنانين هم الفنانون الحفارون الذي استخدموا الخزف للتعبير ونحن نرى في تجاربهم بعضهم أهمية كبيرة ذلك لان بعض المفاهيم الحفرية والغرافيكية قد أثرت على تجاربهم ، ولعل أفضل نموذج على هذا ما قدمته لنا الفنانة (وفاء الضيعة) في تجاربها المستوحاة من الطبيعة ، والتي نحس بأن السطح قد عولج عندها كما لو كان عبارة عن قطعة (حفر) ، وهذه الصياغة قد لجأت اليها (ليلى مريود) في بعض تجاربها ، الاكثر واقعية والاكثر تعبيرية .



آمال مريود - تكوين

وقد تميزت تجارب (اميلي فرح) التي اخذت من الفنون الاسلامية وبعض الزخارف ، وظلت معالجتها أقرب الى المفهوم الغرافيكي منها الى المفهوم النحتي .

أما المجموعة الثالثة من التجارب فهي أكثر صلة بتجارب الخزف الاوربي ، ومحافظة على هذه الخصائص وتطويرا لبعض الاشياء الاستعمالية لتصبح خزفا وفنا استعماليا ، كما نرى ذلك في أعمال (آمال مريود) ولعل أهم ما قدمته لنا عملين هامين (صندوق) و (قلعة) وكلاهما يقدم محاولة للوصول الى مفهوم خزفي استعمالي ، وله طابعه الجمالي ، ويعتمد على الاستفادة من عناصر طبيعية ، كالاحجار واغصان الاشجار ، مما عرفه الخزف كثيرا .

وقد نرى تجارب (رأفت ساعاتي) قريبة من حيث المبدأ من هذه العملية لكن الصياغة مختلفة ، ذلك لان (رأفت) يعتمد أحيانا على تطوير بعض القطع الاستعمالية وتقديمها بصياغة جديدة ويؤكد أكثر من غيره على أهمية الخزف القابل للاستخدام .

وفي النهاية ، يمكن أن نذكر تجارب لعدد من الفنانين الاخرين من أمثال : (هيفي ميتني) و (مروان ملص) و (عبد الباسط زابون) و (زكي سلام) و (نسيبة طوبجي) و (لينه كمال) و (ردينة زكار) وغيرهم .

ان تجربة الخزف قطعت شوطا بعيدا بفضل جهود شباب كثيرين ، ومازالت هذه التجربة ، تنتظر المزيد من الدعم حتى تعطي النتائج المطلوبة .

تقنية فن الخزف

٥

محمد حسام الدين

● مقدمة :

ان الخزف من أرقى الفنون التي عرفتها الانسانية، اذ أنه لازم الحضارات منذ أقدم عصورها ، ووطننا وأرضنا يعتبران من البلدان المتطورة تاريخيا في هذا الفن ، وذلك منذ ما قبل التاريخ وحتى نهاية العصور الاسلامية .

● الطينات :

على الفنان الخزاف أن يبحث عن الطينة ذات الخواص الملائمة لصناعة الخزف ، كما بامكانه أن يخلط أكثر من طينة للتوصل الى المواصفات المطلوبة .

ـ تتكون الطينة من بلورات مجهرية ، وهذه البلورات تتالف من :

١ ـ معدن (كاولينايت) $Al_2O_3 . 2SiO_2 . 2H_2O$

اي ٤٧٪ سيليكا ، ٣٩٪ الومينا ، ١٤٪ ماء .

٢ ـ مواد اخرى مثل الكوارتز Si والفلسبارات التي تحوي على البوتاس والصوديوم للمساعدة على الصهر اثناء الحرق .

٣ ـ مواد عضوية تساعد على مرونة الطينة .

ـ للطينة انواع متعددة ، فهناك الكاؤلين الذي يعتبر اكثر الطينات بياضا وينتج منه مانسميه البورسلان ، وهناك الطين الحجري ، والطينة الحمراء ... الخ .

وليس المهم تعدد الطينات وانما اختيار الطينة الملائمة لكل نوع من انواع الخزف ، ويتم غالبا اختيار الطينة الملائمة باجراء تجارب ، كما ويتطلب منا بعض الاحيان خلط طينتين او اكثر وبنسب معينة لكي نحصل على مرونة او قساوة ما .

وفيما يلي بعض مواصفات الطينة :

الطينة المرنة تمتص الماء بصعوبة .

الطينة الضعيفة (الهشة) تنحل وتتفكك بسرعة في الماء .

ـ تتقلص الطينة بعد ان تفقد ماتحويه من الماء ، يتم ذلك حين تعريضها للهواء او حين شيها ، وتختلف نسبة التقلص من طينة الى اخرى . نتعرف على هذه النسبة عن طريق التجربة التالية :

تؤخذ رقاقة من الطين المطلوب ، يحز عليها خط بطول ١٠ سم ، تجفف ثم تحرق ، نجد ان طول هذا الخط قد نقص على ماكان عليه ، ولدى تطبيق المعادلة التالية :

$$\frac{\text{الطول قبل الحرق والتجفيف} - \text{الطول بعد الحرق}}{\text{الطول قبل الحرق والتجفيف}} \times ١٠٠ = ٪$$

وهكذا نحصل على النسبة المئوية للتقلص ،وللعلم يفضل الا تتعدى نسبة التقلص هذه الـ ١٠٪ .

ـ لكل طينة تحمل خاص لدرجة الحرارة ولمعرفة مدى تحمل طينة معينة للحرارة نقوم بالتجربة التالية :

تؤخذ رقاقة بقياس ١٥ × ٣٫٨ × ٠٫٦ سم وتحرق بالفرن مع مراقبة للتبدلات التي تطرأ عليها ، (توضع بشكل عمودي) .

عندما تبدأ الرقاقة بالانحناء نتوقف عن الحرق ، نسجل درجة الحرارة في لحظة التوقف ، وتكون هذه الدرجة هي درجة تحمل الطينة للحرارة .

ـ يمكن الحصول على طينة لينة او قاسية حراريا، بإضافة زجاج مطحون للحصول على الليونة ، وكسارة الفخار الناري (شاموط) او رمل ناعم للحصول على القساوة .

ـ للطينة المحروقة قدرة معينـة علـى امتصاص الماء ، ويمكننا الحصول على النسبة المئوية لخاصيـة الامتصاص بتطبيق القانون الاتي :

$$\frac{\text{وزن القطعة المحروقة الممتصة للماء} - \text{وزن القطعة قبل امتصاصها للماء}}{\text{وزن القطعة قبل امتصاصها للماء}} \times ١٠٠ = \%$$

وبذلك نحصل على نسبة الامتصاص تبعا للوزن. يكون الفخار مشبعا اذا كانت نسبة امتصاصه١٪ اما الفخار المسمى بالحجري فتكون نسبة امتصاصه ٥٪ ، والتقني ٥ر٧٪ ومافوق هـذه النسبـة يكون الفخار راشحا .

ـ تحوي الطينة على نسبة معينة من الكلس ،يمكن كشفهـا بصب بعض نقـاط من الحمض حيث نرى التفاعل بالعين المجردة ، فاذا كان التفاعل كبيرا تكون كمية الكلس كبيرة وبذلك تكون الطينة غير صالحة .

ـ هناك مواد تساعد على تقليل انكماش الطينة ، كالسيليكا الموجودة في الطبيعة بشكل بللورات الكوارتز، وكذلك ثاني اوكسيد السيليكون ، اما الفلسبارات التي تحوي على مركبات الصوديوم والبوتاسيوم فتستعمل كمواد صاهرة ، وكذلك النفيلين سيانيت وكربونات الكالسيوم والمغنزيوم .

ـ بالنسبة للتحمل الحراري للطينة ، فيناك انواع عديدة من الطينات مثل الطينات المقاومة للحرارة والتي تستعمل غالبا في بناء الافران والاواني المطبخيـة ، والطينات التي تحرق بحرارة منخفضة وهي موجودة بكثرة في بلادنا .

ـ **تحضير الطينة** : هناك طرق وتقنيات كثيـرة ومتطورة لتحضير الطينة ، واليك ابسطها (هذا مايلزمك في مشغل الخزف) ، حل التربة بالماء .

تصفيتها بمناخل متدرجة النعومة .

ابقاء بعض من الطين المصفى السائل للصب وذلك بعد اضافة الصودا له .

تجفيف القسم الباقي الى الليونة المطلوبة وذلك بوضعه في حوض جصي ، ثم عجن الطينة جيدا وتفريغها من الهواء .

• التشكيل :

قبل البدء بالتشكيل يجب ان تكون الطينة في ليونة صالحة للعمل ، ان كانت قاسية نرطبها ، وان كانت لينة نجففها ، يكون الترطيب عن طريق قطعها الى صفائح ترش بالماء ، اما التجفيف فيكون بنشرها على صفائح جصية ، وبعد ذلك تعجن الطينة جيدا حتى تصبح متجانسة .

ـ **طرق التشكيل :**

١ ـ ضغط الطينة باليد للحصول على اشكـال مختلفة .

٢ ـ ضغط الطينة ضمن قالب جصي مسطح .

٣ ـ التشكيل بطريقة الحبال الطينية ، وهنا يجب ان تكون الطينة لدنة ، حيث تصنع حبال طينية توضع وتلصق فوق بعضها ويتم اللصق بضغط كل حبل على الاخر ، ثم يسوى سطح الشكل الذي يكون متعرجا في هذه الطريقة الى ان يصبح سطحا مستويا .

٤ ـ **التشكيل بطريقة الصفائح الطينية** : حيث تصنع الصفائح الطينية وتلصق الى بعضها بالضغط وبالصمغ الطيني وتكفي بعض الادوات البسيطة(شوبك سكين معدنية واخرى خشبية ، قطعة اسفنج) للتنفيذ بهذه الطريقة .

٥ ـ **التشكيل على الدولاب** : حيث يمكن التشكيل على الدولاب مباشرة ، اكان الدولاب آليا أم من النوع الذي يحرك بالقدم . كما ويجب ان نعلم ان قرص الدولاب يجب ان يكون من مادة غير قابلة للصدأ ،ومن خطوات التشكيل على الدولاب مايلي :

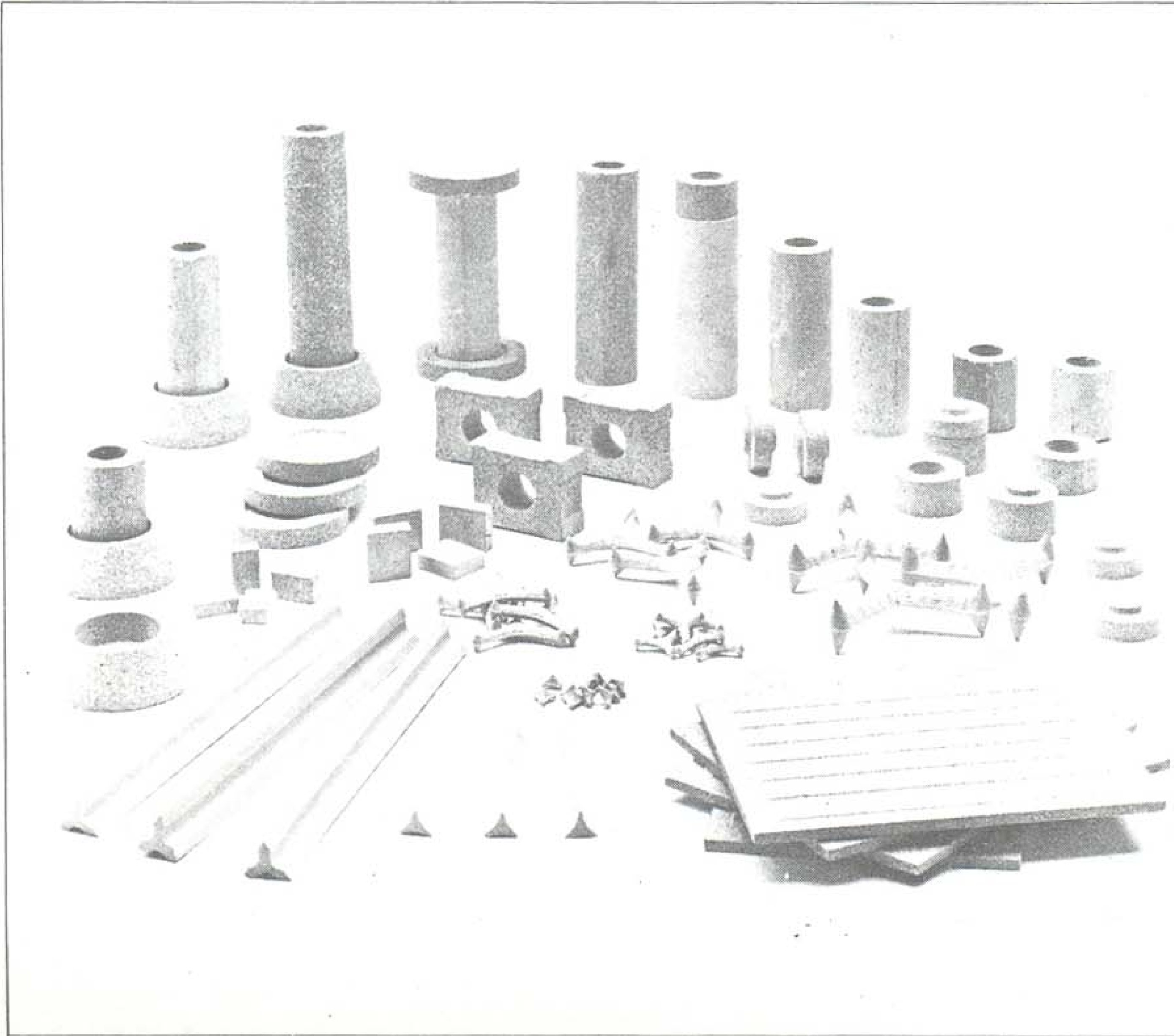
آ ـ راحة الجسم في وضعية الجلوس .

ب ـ ان تكون المرافق مستندة بشكل جيد وثابت.

ج ـ لصق الطينة على قرص الدولاب .

س ـ مركزتها

هـ ـ فتحها من الداخل ورفعها نحو الاعلى والجوانب وذلك حسب الطلب .



حوامل رفوف الفرن

و ـ حين العمل يجب ان يكون الكفان مبتلان بالماء .

ز ـ يجب ان يكون العمل ذو ثخن متساو من كل الجوانب .

ح ـ تنزع القطعة المصنعة من على القرص بسلك رقيق .

ط ـ لصق الاضافات كآذان الاواني وغيره على الشكل .

ان التشكيل على الدولاب يأتي نتيجة الخبرة الخاصة والتمرين المستمر .

٦ ـ **التشكيل بالشابلون** : يصنع شابلون من المعدن بشكل العمل المطلوب ، يسير هذا الشابلون على الصفيحة الطينية الملقاة على القالب الجصي الذي سنأخذ شكله .

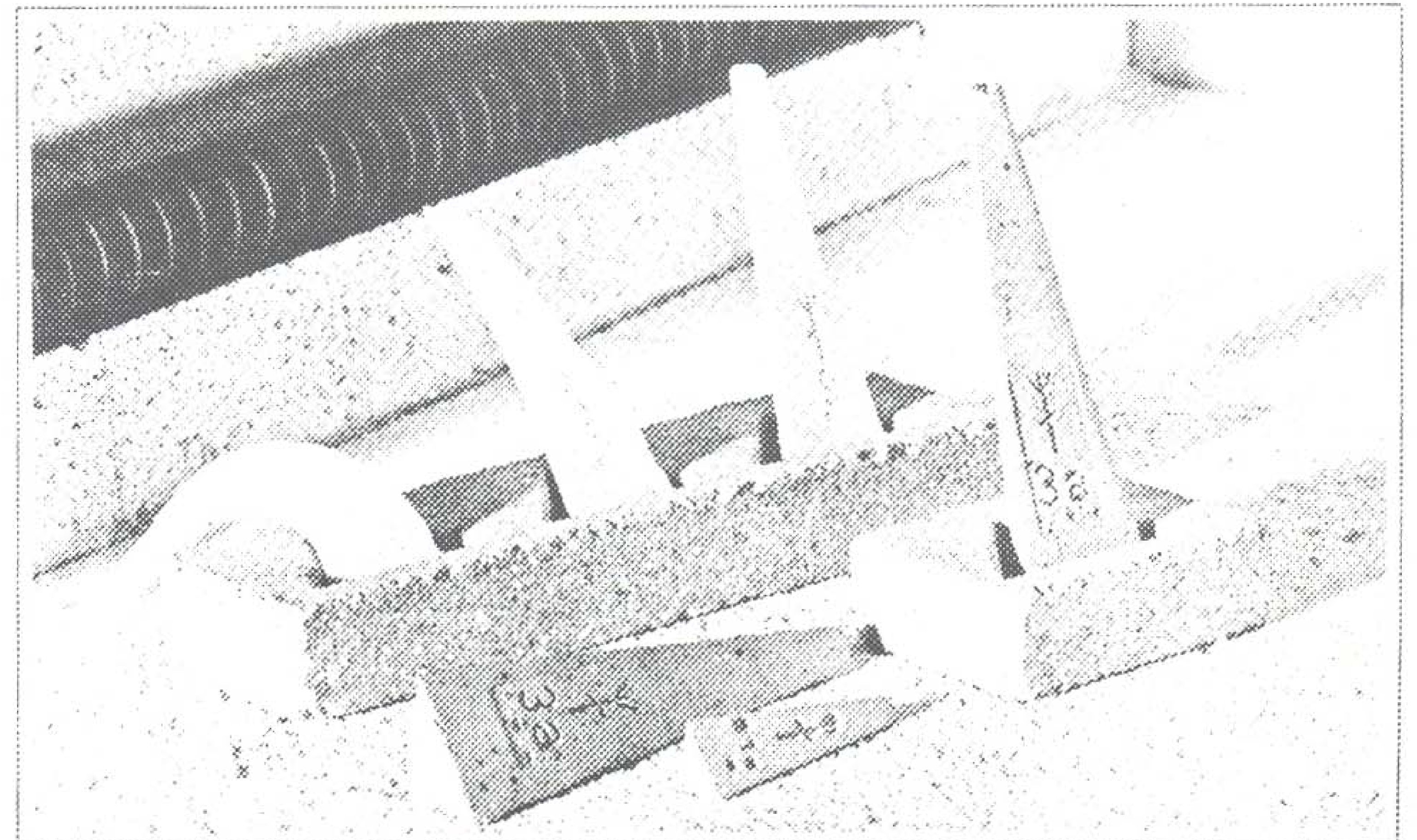
هناك ايضا الشابلون ذو الذراع الضاغط ، وهو نفس مبدأ الشابلون السابق .

٧ ـ **التشكيل بالصب** : يتم بصب الطين السائل (مصفى ومخلوط جيدا ، مضافا اليه قليل من الصودا) في قوالب مهيأة لذلك ، وبعد ان تتشكل كثافة معينة ، يفرغ السائل المتبقي من القالب وبعد مدة زمنية تنفصل الطبقة الطينية المتشكلة عن القالب وتنزع عنه .

٨ ـ **التشكيل بالضغط** : ويتم ذلك بضغط صفائح طينية في القالب الجصي (يفضل ان يكون معقدا) وبعد زمن قصير تنفصل هذه الطبقة الطينية عن الجص وتنزع منه .

ـ ملاحظة : في حال التشكيل بالصب في قوالب كبيرة ، يفرغ القالب من الاسفل ثم يلصق الثقب الحاصل نتيجة ذلك .

كما انه في نهاية عمليات التشكيل يجب ان تبدأ حالا عمليات الروتوش والصقل والاضافة والترميم والزخرفة بالانجوبا او بالاضافة الطينية أو بالحز ...



مواشير سيجر

● **التجفيف :**

يجب ان يتم التجفيف ببطء ، كما ويضطر الخزاف احيانا الى تجفيف جزء من العمل قبل غيره ، بسبب زيادة ثخن الطينة في ذلك الجزء مثلا كما يجب ان يكون التجفيف في الشكل بكامله متساو ، ذلك خشية ان يحدث تشقق في القطعة نتيجة تقلص قسم منها اكثر من قسم اخر .

● **الافران :**

هناك انواع عديدة للافران حسب تاريخها والمتطلبات المرجوة منها (افران الخزافين الشعبيين ، الفرن المخبري ، فرن المشغل ، الفرن الطويل ، الافران الشرقية ، افران النار المباشرة ...)

كما تتنوع الافران بتنوع مصادرها الحرارية (حطب ، فحم ، بترول ، غاز ، كهرباء) .

ان الافران جميعها هي عبارة عن مكان ترصف به الاعمال الخزفية والفرن يجب ان يكون مغلقا من كل جوانبه كي لاتتسرب الحرارة الى الخارج ، كما ويحتوي الفرن على مدخنة وثقب مراقبة .

ـ معرفة الحرارة وقياسها : يمكن معرفة الحرارة المطلوبة عن طريق لون التوهج في الفرن والخبرة والاعتياد عنصران مهمان في تقدير الحرارة .

كما وتقدر الحرارة عن طريق استعمال مواشير سيجر التي تنحني عند وصول الحرارة الى الدرجة الموازية لانحناء الموشور ، وهناك مواشير عديدة ، يقيس كل واحد منها حرارة معينة .

وتعرف الحرارة ايضا عن طريق مقاييس حرارة كهربائية او الكترونية تكون الافران الحديثة مزودة بها ولها ضوابط مختلفة يمكن عن طريقها رفع حرارة الفرن ببطء وحسب رغبة الفنان الخزاف .

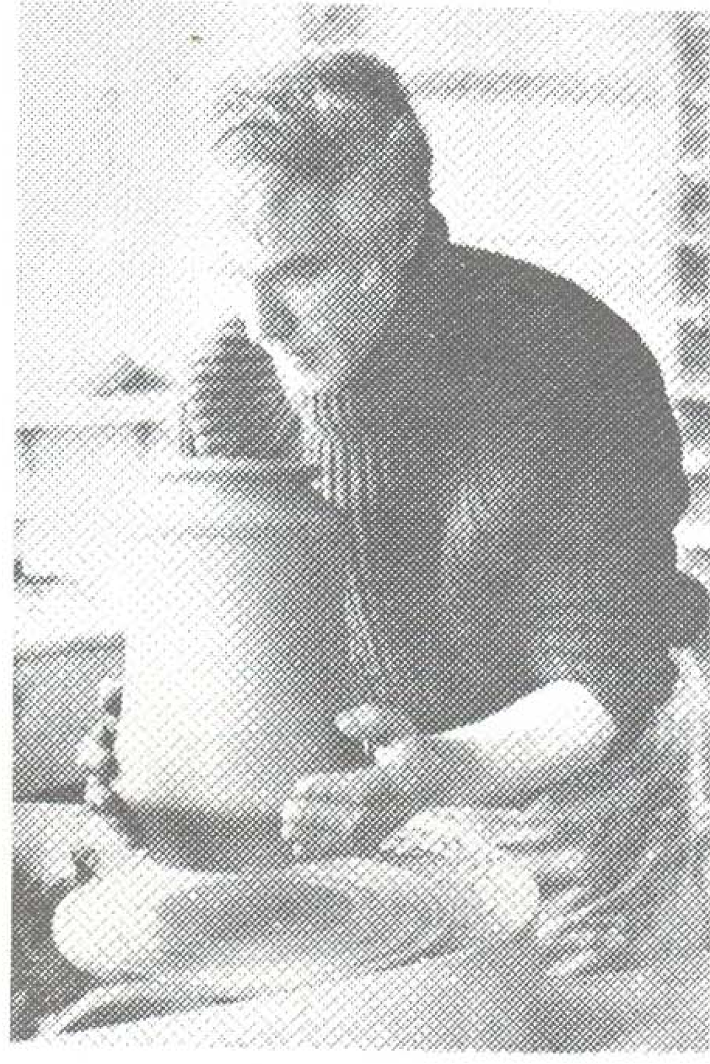
الحرق الاولي أو ما يدعى (بسكويت) يجب ان يكون ارتفاع الحرارة في الفرن بطيء جدا ، كما ان تبريد الفرن بصورة عامة يجب ان يكون بطيئا ماعدا في بعض التقنيات الخاصة .

واليك قائمة بلون التوهج في الفرن وعلاقته بدرجة الحرارة والمواد المحروقة :

٦٠٠ ـ ٦٩٠ ز احمر غامق جدا الذهبي اللامع ، جلازور



طريقة الرصف في الفرن



فتح على الدولاب

		راك ، الميناء الشرقية الطرية .
٧١٠ – ٨١٥	احمر غامق	
		ألوان فوق الجلازور ، ميناء ، لوستر ، جلازور طري .
٩٤٠ – ١٠٠٠	كرزي	اواني فخارية ، آجر ،
١٠٠٠ – ١٠٨٠	كرزي فاتح	مايوليكا ، الحرق الاولى للبورسلان والفخار .
١١٠٠ – ١١٨٠	برتقالي حتى برتقالي فاتح	بوروفينا قاسية ، بورسلان شرقي طري ، خزف
١٢٠٠ – ١٢٨٠	ابيض مصفر	
١٢٨٠ – ١٣٥٠	ابيض	
١٣٨٠ – ١٤٣٥	ابيض فعال	البورسلان القاسي اعمال من الشاموط
١٤٣٥ – ١٥٣٠	ابيض متوهج كالشمس	

● التجليز :

للتجليز طرق مختلفة منها :

١ – **استخدام الفرشاة** (مع العلم انها لاتعطي سطحا مستويا) .

٢ – التغطيس : تغطس الانية الفخارية المحروقة حرقا اوليا ، في سائل الجليز ، فتمتص طبقة رقيقة منه (وللعلم يجب ان يكون السائل ذو كثافة مناسبة للعمل) .

٣ – الصب : تكون بصب الجليز على الشكل .

٤ – البخ : تكون برش الجليز السائل بفرد البخ ، في بعض الحالات يمكن رش الجليز قبل الحرق الاول .

– أما ثخن الطلاء فهو بحدود (٠,٨) مم ويمكن تغيير هذا الثخن من خلال التجربة ونوعية المواد المستعملة .

– يجب ترك حواف القاعدة بدون طلاء او تنظيفها منه كي لاتلتصق بالفرن خلال الحرق .

– هناك عيوب تظهر على الطلاء بعد الحرق منها تجمع اللون ، حدوث ثقوب وفقاعات به ، اوساخ ، نقط ملونة ، سطوح غير مستوية ، تشقق .

لكل من هذه العيوب اسبابها : فمنها عدم تلاؤم تقلص الطلاء مع الفخار ، عدم نظافة الطلاء وتصفيته ، عدم وجود حرارة متساوية في الفرن ، تساقط اتربة على الاعمال .

● الزخرفة :

– تحت الطلاء : يجب ان تكون المادة المزخرف بها من النوع الذي يصعب حله او سيلانه ، ومسحوقه جيدا .

يمكن تخفيف ميوعة هذه الالوان بموادحرارية كالكاؤلين والفلسبار والاليومين .

يضاف اليها احيانا ٥٪ من المواد الصاهرة كي تلتصق على السطح بشكل افضل .

يمكن استخدامها بالفرشاة ، بالبخ ، او بالطباعة .

– فوق الطلاء : لها ايضا مميزاتها ، فهي مصنعة بشكل ييسر لها تفاعلها وثباتها فوق الجليز .

يستخدم في طلائها الفرشاة او بالطباعة .

يفضل حين الحرق حفظها في صناديق فخارية ضمن الافران وخاصة الافران غير الكهربائية .

احيانا يضطر الخزاف الى الحرق عدة مرات بوضعة لونا فوق لون اخر محروق حين تختلف درجة انصهار كل لون عن سابقه .

● الحرق

ـ الحرق الاولي : ويدعى البسكويت ، ويجب ان يكون بطيئا والقطع يجب ان تكون مجففة جيدا ، والساعات الاولى من الحرق يجب ان تكون بطيئة جدا لان التشقق يحدث عادة في هذه المرحلة .

والحرق الاولي للخزف هو للاعمال غير المطلية بعد .

توضع الاعمال في الفرن ملتصقة ببعضها وفوق بعضها مع الأخذ بعين الاعتبار ابتعادها عن مصدر النار أو الاسلاك وذلك حسب نوعية الفرن كما وتوضع في الفرن أحيانا ، رفوف مصنعة من طينة حرارية قليلة التقلص .

ـ حرق الجليز : يرصف الفرن بدقة بالاعمال المجلزة ، يجب عدم التماس بين الجليز وسطح الفرن ورفوفه واسلاكه . لايحتاج حرق الجليز الى نفس النسبة من البطء في الحرق الاولي حين رفع حرارة الفرن .

● التصميم :

ـ يتعلق التصميم بالنسبة للاعمال الفنية بتجربة الفنان وشخصيته واجتهاداته .



صناغطة .

ـ اما تصميم الاعمال الصناعية فتخضع الى مراحل عمل علمية .

ـ لتصميم كأس مثلا : يحسب حجمه الداخلي لكي يكون ذو سعة مطلوبة ويكبر الحجم بنسبة تقلص الطينة ، يصنع الموديل تبعا للرسم المكبر .

ـ يجب ان يكون الرسم دقيقا وبخطوط رفيعة ، ويجب ان يؤخذ بعين الاعتبار حين التصميم : التوازن والاستقرار والتناسب وقابلية التنفيذ وصلاحية الاستعمال .

● القوالب :

ان الجص هو المادة الاساسية في صناعة القوالب ، ويفضل ان يكون الجص المستعمل محروقا بدرجة حرارة ٢٠٠° ويصبح قاسيا بعد ١٥ دقيقة ، بينما الجص المحروق بدرجة حرارة ١٠٠٠° يحتاج الى ٢٤ ساعة كي يصبح قاسيا .

ـ ان زيادة نسبة الماء في خليط الجص يجعل القالب اكثر طراوة .

ـ يصنع المحلول الجصي باضافة الجص الى الماء وليس العكس ، تستمر الاضافة حتى يتوقف الماء عن ابتلاع الجص والى ان تتشكل على سطح الماء طبقة رقيقة من مسحوق الجص .

ـ افضل طريقة لخلط الجص باليد حيث يفتت ويمزج جيدا بالماء مع مراعاة عدم تشكل فقاعات هوائية .

ـ لايجوز اضافة ماء او جص بعد الاشباع وبعد عملية الخلط هذه .

ـ اذا أردنا للجص ان يقسى بسرعة اكثر نمزجه بماء حار ٤٠° أو باضافة ملح . أما اذا اردنا تخفيف قساوته فيكون ذلك عن طريق اضافة الحليب او الخل .

ـ قوالب التماثيل : تعتبر قوالب التماثيل معقدة اكثر من غيرها ، كما وتحتاج احيانا لان تكون من اجزاء كثيرة ، اما ثخن القالب فيجب ان يكون مناسبا للشكل قدر المستطاع وذلك ليساعد على تكوين سماكة متساوية للطينة في كل الامكنة .

ـ بعض القوالب تصنع مباشرة على دولاب الجص ، حيث يشكل الموديل عن طريق القص بالسكاكين الخاصة بذلك ثم يدهن الموديل بالكامليكا ثم بالصابون ، يصب فوقه الجص الذي يجب ان يخرط من الخارج ونحصل بذلك على القالب الجصي .

ـ في قوالب الضغط يصنع القالب من قطعة جصية واحدة عن طريق الخرط بالشابلون.

ـ ان القوالب التي تخرط على الدولاب هي مركزية .

ـ قالب المزهرية من قطعتين : تسطح المزهرية ، ثم يبنى طين على القسم السفلي منها وفي كل الجهات ، أو تقص قطعة خشبية حسب الشكل وتوضع عوضا عن الطين وتسد جميع الثقوب بالطين ، وفي حال كون الموديل من الجص فيجب أن يدهن بالكامليكا والصابون ، واذا كان من الطين فلا لزوم لذلك .

يصب الجص فوق الموديل وبعد جفافه يقلب الى الجهة الاخرى ، ينظف السطح وتصنع له الاقفال ويدهن بالصابون ثم يصب القسم الثاني ....

ـ هناك قوالب تحتاج الى اكثر من جزء وخاصة جزء القاعدة والذي يفضل ان يصنع على الدولاب في الاشكال المركزية .

ـ هناك قوالب تصب كقطعة واحدة بعد ان يكون قد ثبت عدد من خيطان الحرير في المناطق المراد تقسيمها ، وعندما يكون الجص طريا نوعا ما ، تشد الخيطان الى الخارج فنحصل على قالب مجزأ .

ـ وهناك طريقة القالب المنشور وخاصة في حال الموديل الاسطواني الشكل ، بعد ان يجف الجص ينشر بالمنشار الى ماقبل الموديل بقليل ثم توضع قطعة خشبية في مكان النشر وتطرق قليلا فينقسم القالب الى اجزاء بعدد الامكنة التي نشر منها .

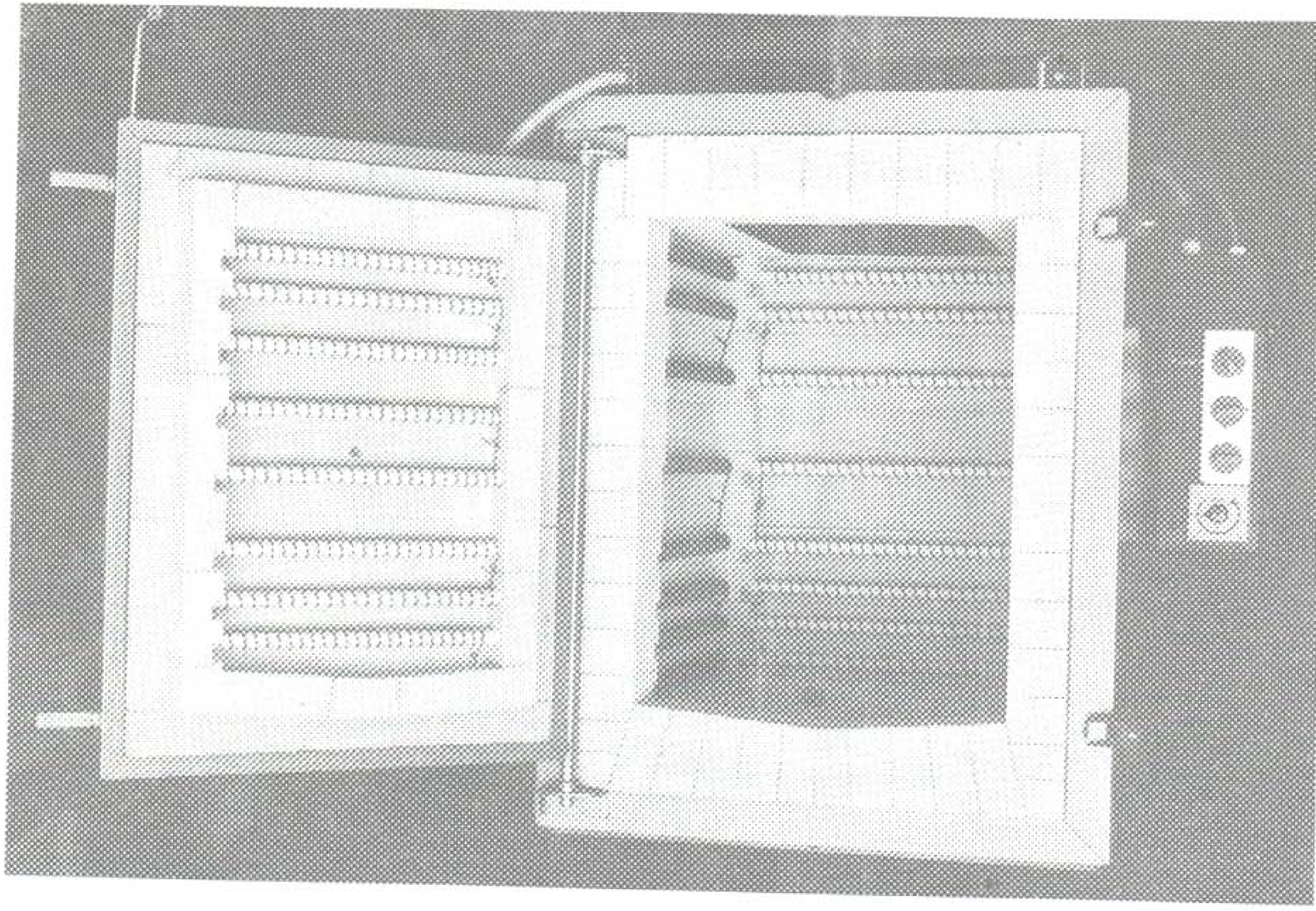
ـ هناك اعمال من الصعب ان يصنع لها قالب واحد مبسطا كان ام مجزأ . في هذه الحالة يقسم الموديل الى اجزاء ويصنع لكل جزء قالب وبعد الحصول على الشكل من الطين من القوالب المجزأة ، تلصق الاجزاء ببعضها .

● الحرارة وقياسها :

ـ يمكن للخزاف ان يتعرف على درجة حرارة الفرن بالعين المجردة وذلك نتيجة خبرته وتجاربه الطويلة .

ـ ويمكنه ذلك عن طريق استخدام مواد يعرف حرارة انصهارها وذلك عن طريق مراقبتها .

ـ تقاس الحرارة ايضا بالترمومتر وهي اجهزة متطورة ، تنتهي بمؤشر يدل على الحرارة المطلوبة .



فرن كهربائي حديث

ـ تقاس الحرارة ايضا بمواشير سيجر ، تتكون هذه المواشير من مواد خزفية مصنعة على اساس انها تنحني في درجة حرارة معينة . لها ارقام عالمية ، كل رقم يدل على درجة حرارة معينة ، توضع في الفرن وتراقب من نافذة الفرن الصغيرة او تطفىء الفرن حال انحنائها في انواع اخرى من الافران وعددها ٤٢ موشورا واليك بعضا منها :

022 — ٦٠٠°	018 — ٧١٠°
08a — ٩٤٠°	03a — ١٠٤٠°
3a — ١١٤٠°	8 — ١٢٥٠°

● عناصر التزجيج :

ـ للتزجيج عدة اغراض ، أهمها :

١ ـ يضفي سطحا ناعما .
٢ ـ يسمح بانتاج تنوع لوني .
٣ ـ يكون طبقة واقية للزخارف تحت الطلاء .

ـ الطلاء : هو عبارة عن سطح زجاجي فوق القطعة الخزفية ويجب ان تكون نسبة تقلصه نفس نسبة الطينة ، كي نتحاشى تشققه .

ـ تتنوع الطلاءات بتنوع الاكاسيد ونسبها ، فالطلاء الذي يحوي على نسب اكبر من السيليكا يحتاج الى درجة حرارة عالية لحرقه بينما الطلاء الذي يحوي على نسب اكبر من الرصاص والصوديوم ، تكون درجة حرارة انصهاره منخفضة .

ـ وصناعة الطلاء تحتاج الى وقت كبير ، ودراية بالكيمياء ، ودراسة لخواص المواد المستعملة .

ـ والطلاء يقسم الى أنواع : الشفاف ، المفطى ، ذو الملمس الناعم أو الخشن .

- كما ويقسم الطلاء حسب لونه . حيث توجد كل انواع الالوان في الطلاء .

- ينقسم الطلاء ايضا حسب تركيبه وتحضيره .

- هناك ايضا الطلاء الملحي . وهناك طينات تزجج نفسها بنفسها عن طريق قذف مادة زجاجية من داخلها حين الحرق .

- تحضير الطلاء : في البدء ، توزن العناصر حسب دراسات تفصيلية مسبقة ، ثم تطحن بمطحنة كرات ، وللعلم يجب ان لا توضع المواد في المطحنة الا الى نصفها وبعد الطحن تصفى بمصفاة ناعمة جدا (لا يجوز استعمال اواني قابلة للصدا) . يجوز احيانا اضافة الصمغ في تحضير السائل الزجاجي .

- وبعض الطلاءات تصنع من الزجاج المصهور وذلك بسحقه ونخله واحيانا يضاف له شيئا من الطين .

نماذج تركيب طلاء لدرجة حرارة ١٠٠٠ °م :

٦ر٠ أوكسيد رصاص ٣ر٠ أوكسيد الكالسوم

٢ر٠ أوكسيد الالمنيوم ١ر٠ أوكسيد الصوديوم

٦ر١ سيليكا (رمل)

نموذج آخر :

٣٠ر٠ أوكسيد البوتاسيوم ٧٠ر٠ أوكسيد الكالسيوم مقدار من أوكسيد الالمنيوم ، مقدار من السيليكس وبتغيير في نسب المقادير في أوكسيد الالمنيوم او السيليكس نحصل على نتائج افضل تتلاءم مع الطينة المشوية .

- المواد المستعملة في تحضير الطلاء (الجليز) :

١ - رمل الزجاج النظيف .

٢ - ارتوكلاس $K AL Si_3 O_8$ الذي يحتوي بعض من انواعه على الصودا وبعض آخر على الكلس . ويستعمل احيانا عوضا عن ذلك الفلوريد الكلسي $Ca F_2$ او فلوريد الاليوميني الصودي $Na_3 AL F_6$ وذلك كمصهر .

٣ - الكاولين .

٤ - أوكسيد الرصاص $Pb_3 O_4$ وهذا اذا خلط مع السيليكا يعطي جليز شفاف مصفر قليلا .

٥ - Pb_3O_4 وهو عبارة عن بودرة صفراء ثقيلة .

٦ - ابيض الرصاص $Pb CO_3 . Pb (OH)_2$ ويستعمل قليلا لانه سام جدا .

وللعلم فان جميع الطلاءات الرصاصية استعملت منذ القديم لانها لامعة وسهلة الانصهار .

٧ - حمض البوريت $H_3 Bo_3$ ويوجد في الاسواق على شكل كريستالات لامعة بيضاء لؤلؤية .

٨ - الصودا $Na_2 Co_3$ وتوجد في الاسواق على شكل صودا كريستالية $Na_2 Co_3 . 10 H_2O$ التي تحتوي على ٦٣٪ من الماء . وعلى شكل صودا مسحوقة مكلسة وتحتوي على ٩٥٪ من $Na_2 Co_3$ وهذه افضل لصناعة الطلاء .

٩ - البوراكس $Na_2 B_4 O_7$ وله نفس صفات حمض البوريت ، ويوجد في الاسواق كريستاليا أو كمسحوق أبيض ويذوب في الماء .

١٠ - البوتاس $K_2 Co_3$ وله مفعول انصهاري أكثر من الصودا ودرجات الطلاء الملون تصبح باستعماله اجمل واكثر بريقا .

١١ - أوكسيد القصدير $Sn O_2$ يخدم كأبيض مشوب في الجليز المغطى ، وباضافة ١٠ - ١٥٪ منه يخدم الجليز الشفاف ليجعل منه أكثر تغطية . كما ويستعمل القصدير في الجليز الملون فهو جزء من الجليز الاحمر . موجود في الاسواق ويسمى رماد الزنك .

١٢ - أوكسيد التوتياء $Zn O$ له مهمات كثيرة في الخزف ، يخدم كصاهر ، ناشف (مات) ، يعطي درجات لونية ، جزء من الجليز الكريستالي ، ويوجد في الاسواق كمسحوق أبيض (أبيض التوتياء) .

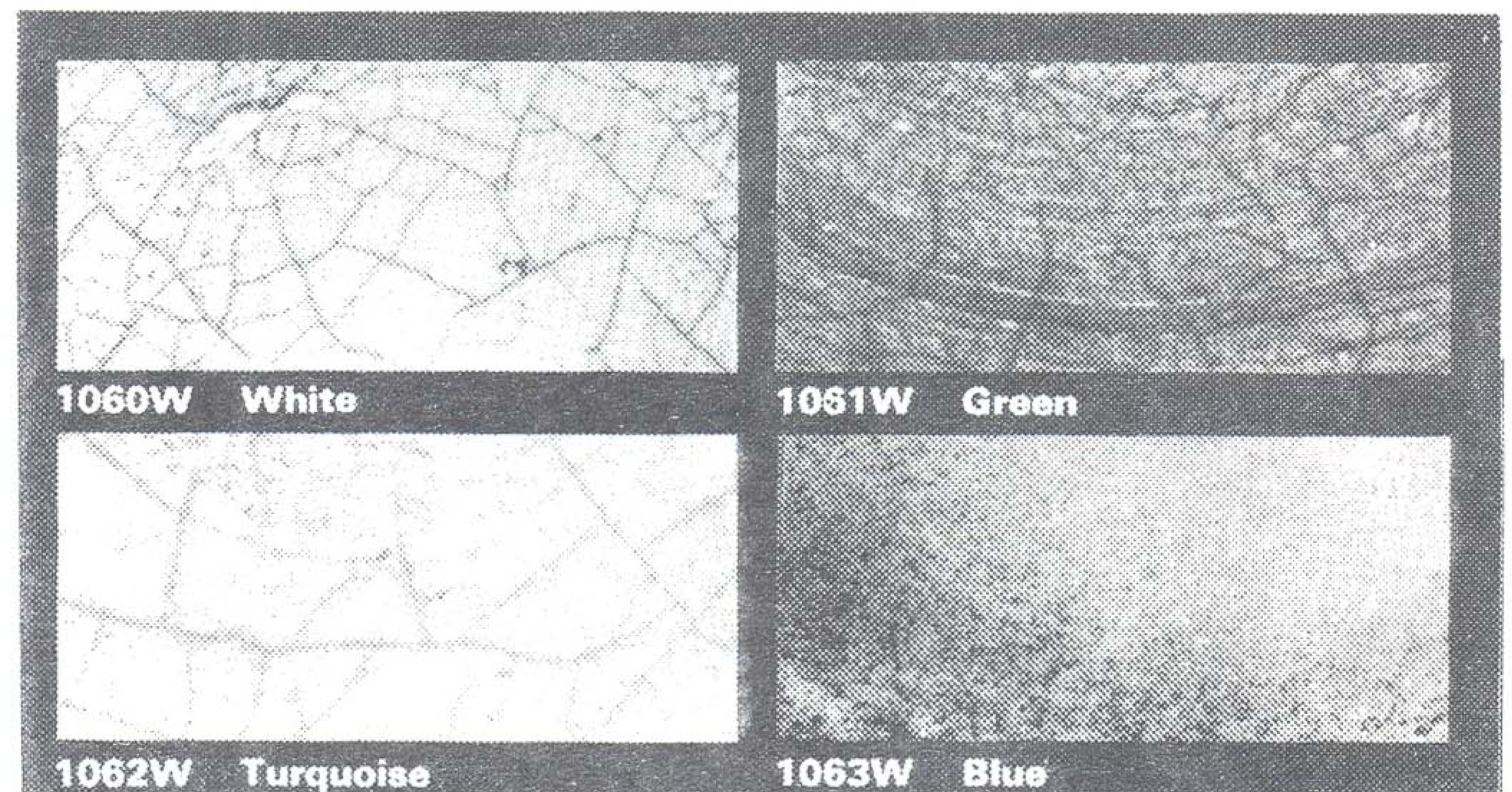
١٣ - أوكسيد الكوبالت $Co O$ ، يوجد في الاسواق باسم كافرا ، ويستعمل ككبريتات الكوبالت $Co So_4 . 7H_2O$ وهي عبارة عن كريستالات حمراء . ويستخدم من المركبات التالية :

$Co CL_2 . 6H O$ أو $Co CO_3$ الذي لا يذوب في الماء أو $Co (No_3)^2 . 6H_2O$ او Co_2O_3 وهو عبارة عن مسحوق رمادي محر .

ان المستحضرات الكوبالتية مهمة جدا في الخزف وتستعمل كثيرا وتدوم طويلا .

١٤ - النحاس Cu يعطي درجات مختلفة من الازرق المخضر أو الاحمر . وأوكسيد النحاس مسحوق أسود اللون ، ينحل في الماء . هناك أيضا Cu_2O وهذا لا ينحل في الماء . وهناك $2 Su Co_3 . Cu(OH)$ وهي عبارة عن كريستالات زرقاء . أو $Cu_2 S$ وهو مسحوق رمادي غامق لامع .

١٥ - الكروم . فهو يلون حسب تركيب الجليز ويمكن له أن يعطي الالوان التالية : أخضر ، احمر ، بني ، رمادي ، أسود . ويوجد بشكل Cr_2O_3 وهو مسحوق أخضر ناعم ولا ينحل في الماء ، وهذا يعطي اللون الاحمر مع أوكسيد القصدير . كما يوجد كمركب $K_2Cr_2O_7$ ذو اللون البرتقالي وينحل بالماء وهو سام . ويوجد كمركب $Pb Cr O_4$ والذي يسمى الاصفر الليموني . كما يوجد كمركب $2 Pb O . Pb Cr O_4$



ميناء (جليز) راكو .

الاحمر . ويوجد كمركب $Fe(CrO_4)^3$ والذي يعطي ألوانا من البني حتى الاسود . وفي مركب $BaCrO_4$ يعطي اللون الاصفر .

١٦ ـ الحديد : يعطي الالوان التالية : أحمر حتى البني ، أصفر ، أخضر ، رمادي حتى الاسود ، ازرق حتى البنفسجي . ويوجد كمركب Fe_2O_3 أو كمركب Fe_3O_4 ويعطي هذا بقعا لونية جميلة . ويوجد أيضا كمركب $Fe(OH)^2$.

١٧ ـ المانجانيز : يعطي الالوان التالية : أحمر حتى البني ، الاصفر ، بنفسجي ، اسود . ويوجد بشكل Mn_3O_4 ويسمى بوريل وهي عبارة عن كريستالات سوداء . كما يوجد بشكل $MnCL_2$ وهي عبارة عن كريستالات وردية .

١٨ ـ النيكل ـ يعطي درجات لونية كثيرة مثل رمادي ، أزرق ، أسود . وتبعا لنوع التركيب يعطي اخضر أو بني . ويوجد بشكل NiO وهو مسحوق اخضر حتى الاسود . وبشكل $Ni(OH)^2$ لونه اخضر تفاحي .

١٩ ـ اوران ـ يعطي استعماله الالوان التالية : احمر ، اصفر ، اخضر ، أسود ، وذلك حسب التركيب المتبع وحسب درجة الحرارة . فاللون الاصفر من التركيب التالي $Na_2u_2O_7$ وهو عبارة عن مسحوق أصفر . ويعطي اللون الاسود اذا استعمل المركب التالي uO_2 وهو عبارة عن مسحوق بني غامق . ويعطي اللون البني اذ استعمل المركب التالي uO_3 وهو عبارة عن مسحوق برتقالي مصفر . وللعلم فان كل تركيبات الاوراق سامة .

٢٠ ـ التيتان : يعطي اللون الابيض واذ استعمل مع قليل من الحديد يعطي اللون الاصفر . ويوجد بشكل TiO_2 وهو عبارة عن كريستالات او مسحوق أبيض . ويوجد في الطبيعة ممزوجا مع الحديد ، ويعتبر احد التراكيب المهمة في الجليز الكريستالي .

٢١ ـ الفضة: وتؤخذ من مركب $AgCL$ او Ag_2O وهذا الثاني عبارة عن مسحوق بني غامق .

٢٢ ـ الذهب : يوجد كمعدن أو في المركب $AuCL_3$ وهي عبارة عن كريستالات بنية مصفرة .

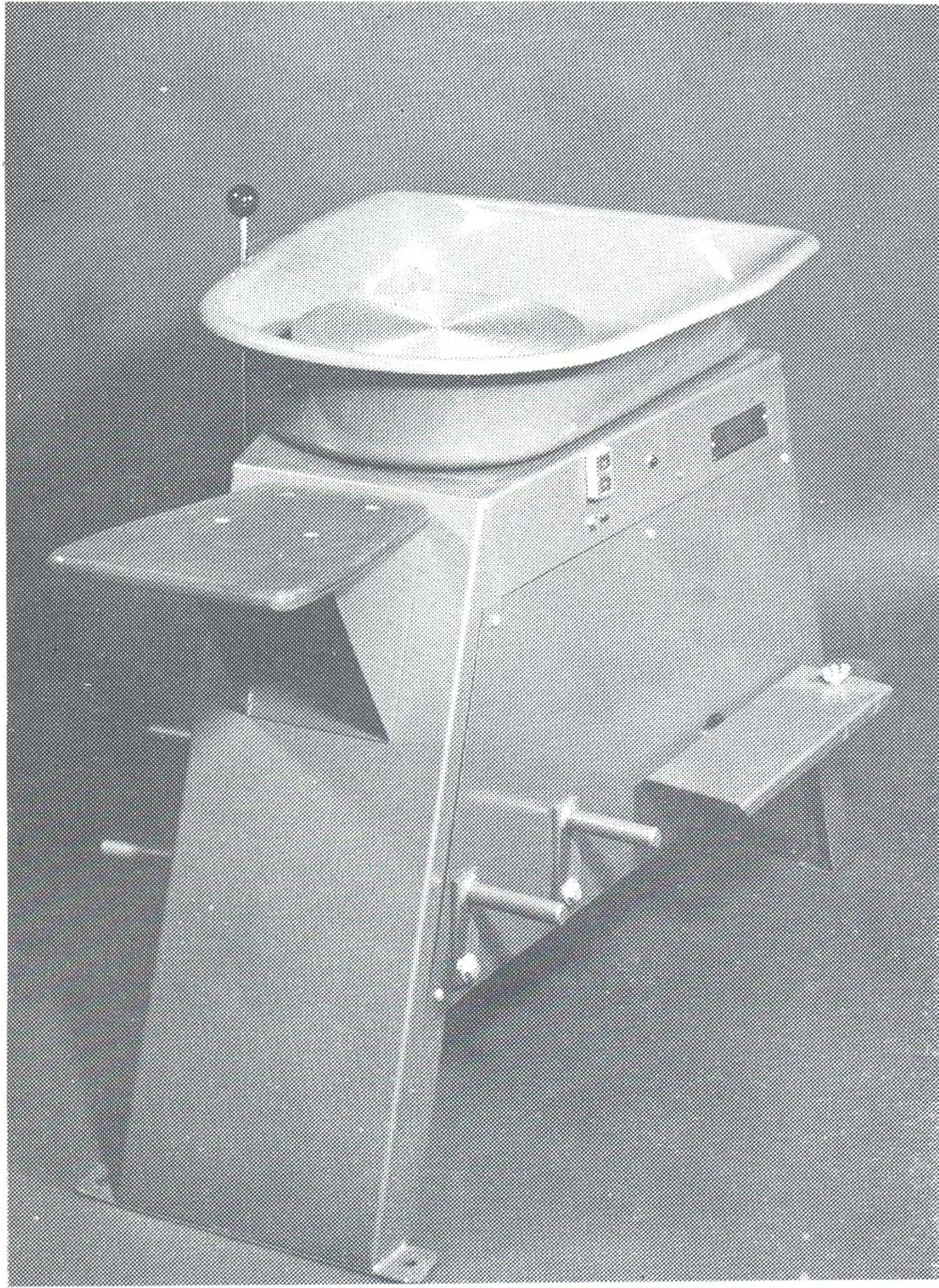
٢٣ ـ انتيمون : يوجد في مركب Sb_2O_3 وهو مسحوق كريستالي ابيض. او في المركب $K_2o . Sb_2O_3$ أو في المركب $Pb_3(SbO_4)^2$ ولونه أصفر .

٢٤ ـ كاديوم : يوجد في الاسواق كمسحوق اصفر CdS . يعطي اللون الاصفر الكبريتي او الاصفر البرتقالي وذلك بعد حرقه .

٢٥ ـ سيلين Se يعطي اللون المعدني او الاسود او الاحمر ، ويوجد بشكل $NaSeO_3$ ، وبشكل $BaSeO_3$ ولون هذا المركب وردي أو أصفر محمر .

ـ والآن اليك بعض الامثلة لتركيب جليز شفاف يحرق بدرجة حرارة ١٠٠٠ م° .

PbO	٨٠ر.				
K_2O	١٠ر.	١٠ر.	AL_2O_3	١ر٨٠	SiO_2
CaO	١٥ر.				



دولاب فتح حديث

وباضافة ٥ ـ ١٠٪ أوكسيد القصدير نحصل على جليز أبيض مغطي ويصبح التركيب :

PbO	٨ر.						
K_2O	١ر.	١٠ر.	AL_2O_3	١ر٨٠	SiO_2		
				١٨ر.	SnO_2		
CaO	١ر.						

ـ وهناك تراكيب كثيرة ومختلفة تتعلق بالوزن الذري وتعطي طلاءات مختلفة لدرجات حرارة من ١١٠٠ ـ ١٤٥٠ . . .

ـ وهناك تفاصيل أكثر وموسعة جدا لصناعة الجليز . لها تقنيتها ولسنا هنا بأمر الدخول في تفاصيل واسعة كهذه . ولكل صناعة لون من الالوان لها دراستها الدقيقة لكي نصل الى نتائج مطلوبة .

ـ ايضا ان درجات حرارة الحرق تختلف من لون الى آخر . ومنطقيا ان يكون حرق لون فوق الجليز اقل من حرق الجليز نفسه .

ـ هناك أيضا الوان اللوستر والمعادن الثمينة والأنجوبا . . .

٦ القسم الأول

الخزفيات

مقدمة :

يبحث هذا الكتاب في قسمين فرعين رئيسيين هما الخزف البسيط والخزف الحجري .

ويعتبر بحد ذاته ، مقدمة خاصة للعامة ، الذين بدأوا يهتمون بمعرفة صناعة الخزف ونوع التأثيرات التي صاغت شكله .

ما المقصود بالخزف : هو طين سخن بحرارة أفقدته ليونته ، وللطينات ألوان منها الابيض ، والاحمر ، الازرق ، والاصفر ...

ويضيف الخزافون الى الطينة عادة ، موادا اخرى ، فتسمى بعد ذلك « الجسم » ، يشكل الجسم عن طريق عمل نماذج أو قوالب أو فتح على الدولاب ، وتلون الطينة عادة اما بطينات ملونة أو بأصبغة او بما هو اكثر تعقيدا ، بالطلاء الزجاجي ، « الجليز » ، حيث هذا يجعل الانية غير مسامية ، ويتالف من السيليكا ، ويلون بمركبات المعادن ، مثل خامات النحاس (أخضر) ، والكوبالت (ازرق) ، ولكي لا يكون الخزف مساميا ، يحرق بحرارة اكثر من (١٢٠٠ْ) ، ويخضع الخزف في أكثر الاحيان الى حرقتين .

عهد ما قبل اليونان :

ان اقدم خزف يرجع الى (٦٠٠٠) ق.م ، ثم انتشر في (٤٠٠٠) ق.م ، وكانت اشكاله بسيطة ويحرق على الخشب ، ومنذ (٣٠٠٠) ق.م ، ونتيجة لحجم الاتصال بين بلدان الشرق الاوسط ، حدث تغير تقني كبير في الخزف ، فظهرت الورش ، والتخصص ودخل استعمال الدولاب .

الخزفيات المدهونة في عصور ما قبل التاريخ في الشرق الاوسط :

كان معظمها غير مزخرف ، ثم ظهر الخزف المطلي ، والزخرفة حتى المعقد منها ، وذلك على الجرار والاواني وبالتدريج ظهرت طرق مختلفة في التقنية ، خاصة في التلوين ، حيث كانت الخزفيات الحمراء في مصر يدفن نصفها في الرماد ، وتدهن أثناء التبريد بالزيت .

● **الفايانس المصري :**

ما دعي بالفايانس هو اسم مضلل ، قريب من البورسلان اللين ، وكانت منتجات (٤٠٠٠) ق.م لا علاقة لها بالخزف ، بل كانت من مادة الكوارتز المطلي بالجليز والملون بأكسيد النحاس ، ثم استخدمت القوالب بعد ذلك وطليت المانجنيز وذلك حوالي (١٥٠٠) ق.م .

● **الخزفيات المبكرة ذات الطلاء الخارجي :**

أصبح استخدام (الجليز) حقيقة واقعة ، وذلك منذ (١٠٠٠) ق.م ، وظهر ذلك في الطوب الذي لم يبق منه الا القليل ، في (نينوى) و (بابل) .

● كريت وميسينا :

حيث الاواني الصغيرة والرقيقة والجرار والتوابيت الكبيرة والثخينة ، فالاولى كانت تطلى وتزخرف بعناصر هندسية ونباتية وحيوانية كالثور ، والأخطبوط وفي (١٤٠٠) ق.م تفوقت الحضارة الميسينية ، باليونان على النيسيوية ، ثم واصل (الميسينيون) انتاج خزفيات (كريت) التي تضمنت تصميمات واقعهم من مشاهد عشوائية في حياتهم اليومية .

اليونان :

● الخزف الهندسي :

بعد سقوط الحضارة (الميسينية) تعثر الخزف ، ثم ظهر انتاجه ثانية في أثينا وكورنثيا ، ولكن باسلوب جديد ، وما زخرف بالاحزمة الافقية كان أهمه ، وفي حينها ظهر خزاف مجهول اضاف الصور والمناظر ذات المواضيع الاسطورية وتبعت بالصور البشرية .

● الخزف الاستشراقي :

أخذ اليونانيون عن الشرق (مصر وما بين النهرين) عناصر (الزخرفة) غير المنتظمة لزهرة اللوتس ، ولكائنات خرافية من الفن الاشوري ، ووزعوها بانتظام وهندسية متجاهلين المقاسات الطبيعية ، فكان ارتفاع العنقاء والاسد والغزال ، نفسه ، لان الهدف كان الزخرفة نفسها وليس الموضوع ، وتقنيا ، كان الاناء يطلى باللون الاسود ثم يخدش ، مما يميز الخزف اليوناني عن الشرقي بانفراده باللون الاسود اللامع .

● أشكال الخزف الاغريقي :

تبدو الاواني الاغريقية للوهلة الاولى أنها غير معدة للاستعمال ، ولكن بعد مراقبة حياتهم في تلك الفترة ، تبرز الصحة الوظيفية لتلك الاواني .

● طرق تطبيق اللمعان الاسود :

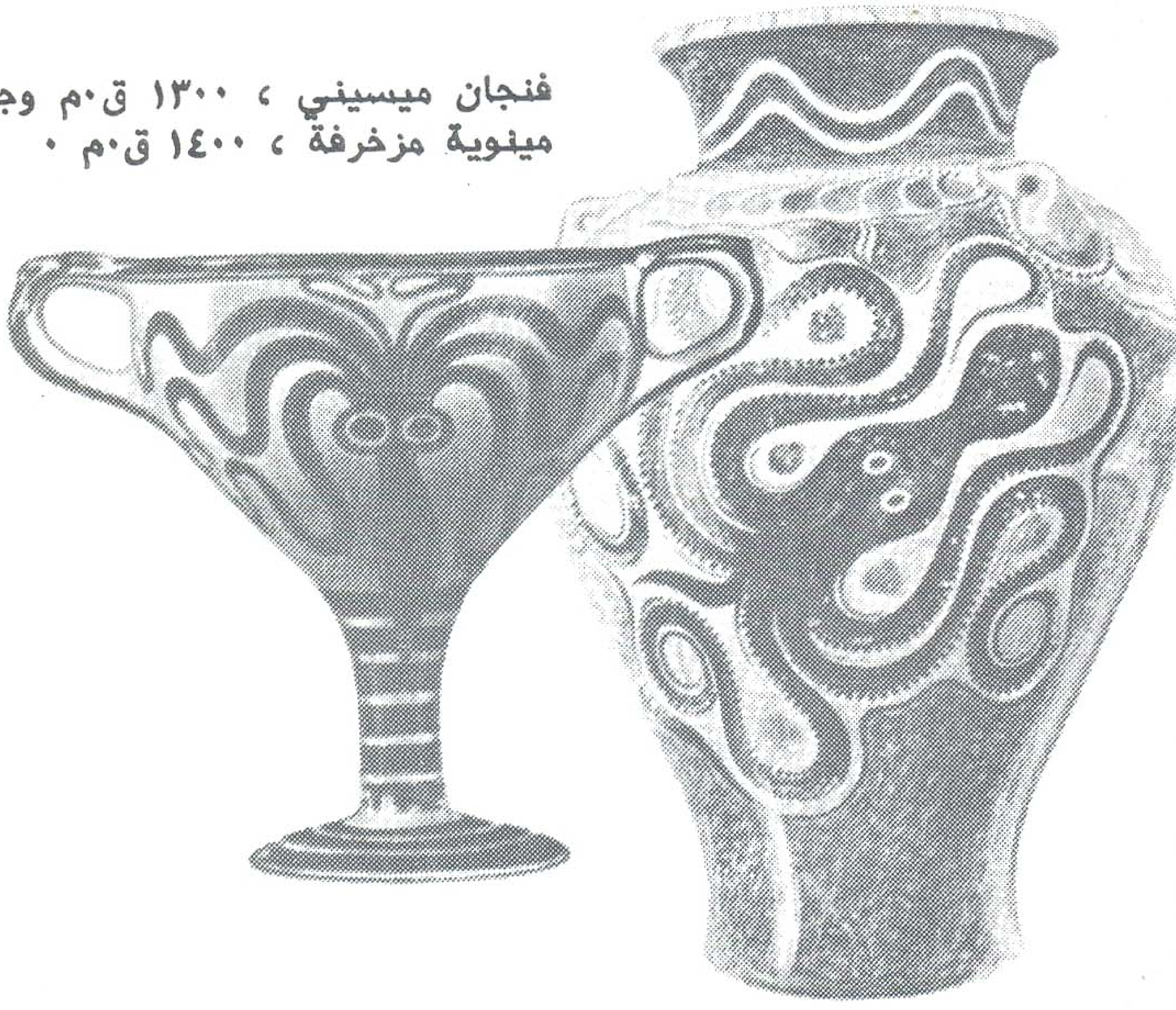
ان المادة الملونة تؤخذ من الطينة التي تحتوي على معدن الاليت ، وتستخدم كطلاء ، وكانت المنتجات تحرق بجو مؤكسد عن طريق اغلاق الفرن وفتحه ، عند رفع الحرارة وعند التبريد ليظهر لون الطينة الاحمر أو المغطى منه ، الاسود .

● الاواني الكورنثية ذات الرسومات السوداء :

كانت معظم الاواني الكورنثية صغيرة الحجم ، ذات زخارف صغيرة ، لطيور وحيوانات وصور إنسانية هزلية ، لونت بلون الطينة الحمراء ، وزخرفت بالاسود والابيض والبنفسجي (٦٧٥) ق.م .

● الاواني الاثينية المبكرة ذات الصور السوداء النقية :

في بداية القرن السادس ، بدأ شكل الانسان في الزخرفة يطغى على غيره ، وأهم اعمال المرحلة ، إناء



فنجان ميسيني ، ١٣٠٠ ق.م وجرة مينوية مزخرفة ، ١٤٠٠ ق.م .

فرنسوا ل كليتياس .

● الاواني الاثينية الاحدث ذات الصور السوداء النقية :

أهمها ، قدح ديونيس مقلعا في البحر ل (أكسيكياس) حيث اعتبر كل ما زخرف بعده ، تكرارا له .

● الاواني ذات الصور الحمراء :

برز الرسم المنظوري ، والاعتناء والتفصيل في الشكل الانساني والملابس ، الخلفية كانت سوداء ، والرسوم حمراء ، بعد (٥٣٠) ق.م .

● الاواني ذات الارضية البيضاء :

ظهرت الالوان المتعددة والتمايز بها ، وظهر الابيض والمصفر والبني وهي طينات ملونة ، أما اللون الابيض فلم يكن عمليا حيث كان قابلا للكشط .

● الاواني الاغريقية (البلاستيكية) :

لم تكن لهذه المرحلة أهمية ، حيث اعتمدت على القالب ، وكانت الاشكال هزلية للتسويق .

الرومان :

● الاواني الميجارية :

إن الاغريق الذين قطنوا جنوب (إيطاليا) كانوا دهاة وأذكياء ، فاستخدموا الاشكال البارزة - البرونز والفضة كقوالب للخزف ، ثم زخرفوها على الدولاب بخطوط ، وكان لون الاواني أسود ، ويصعب تقليده ، وأهم مراكز هذه الاواني في اليونان وسورية ومصر ، وأول ما اكتشفت في ميجارا ، ثم بدأ بعدها بضغط الاشكال البارزة على الطين الطري المشكل على الدولاب .

● **الاواني الارتينية :**

تأثرت الاواني الميجارية بالمعدن ، حيث أسفل الاناء كان يشبه كأس الزهرة ، وعلى الاناء أحزمة زخرفية بينها أشكال إنسانية ، ثم تفوق خزافو (أريزو) على الميجاريين ، فكانت طينتهم معدة بدقة أكثر ، وحرق الانتاج في ظروف مؤكسدة ، فنجحت أعمالهم وقلدت في بوتيلي ومودينا .

● **أواني ساميان :**

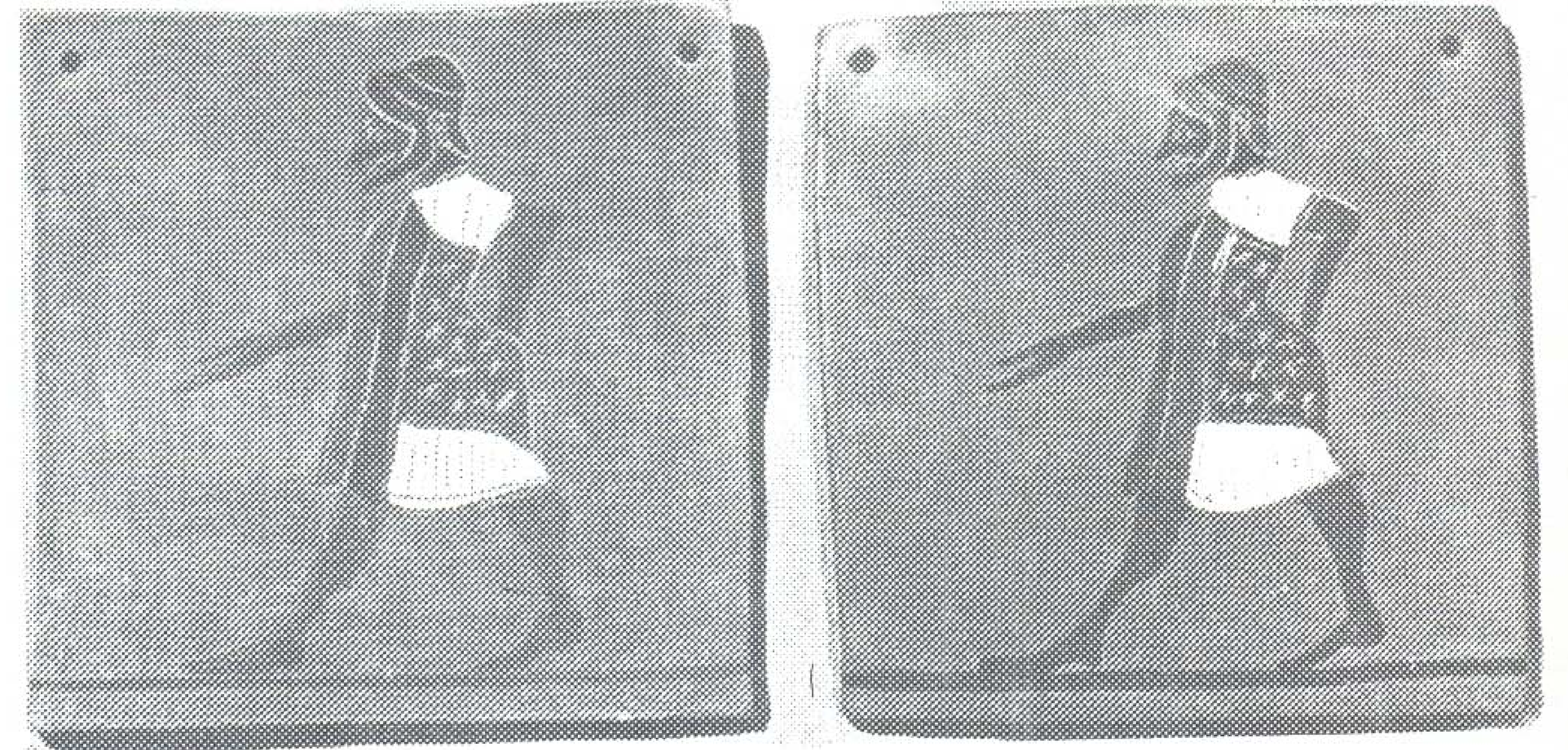
إن أواني ساميان أوتيرا سيجيلاتا قلدت الارتينية بتفوق ، فكانت أكثر لمعانا ونعومة ، وانتشرت في الغال وفيشي وامتدت الى المارن ـ الراين ، ثم تدنت في المستوى ، وقلدت بعشوائية ووصلت الى شمال أفريقيا ودامت هذه المرحلة حتى عام ٤٣٠ م .

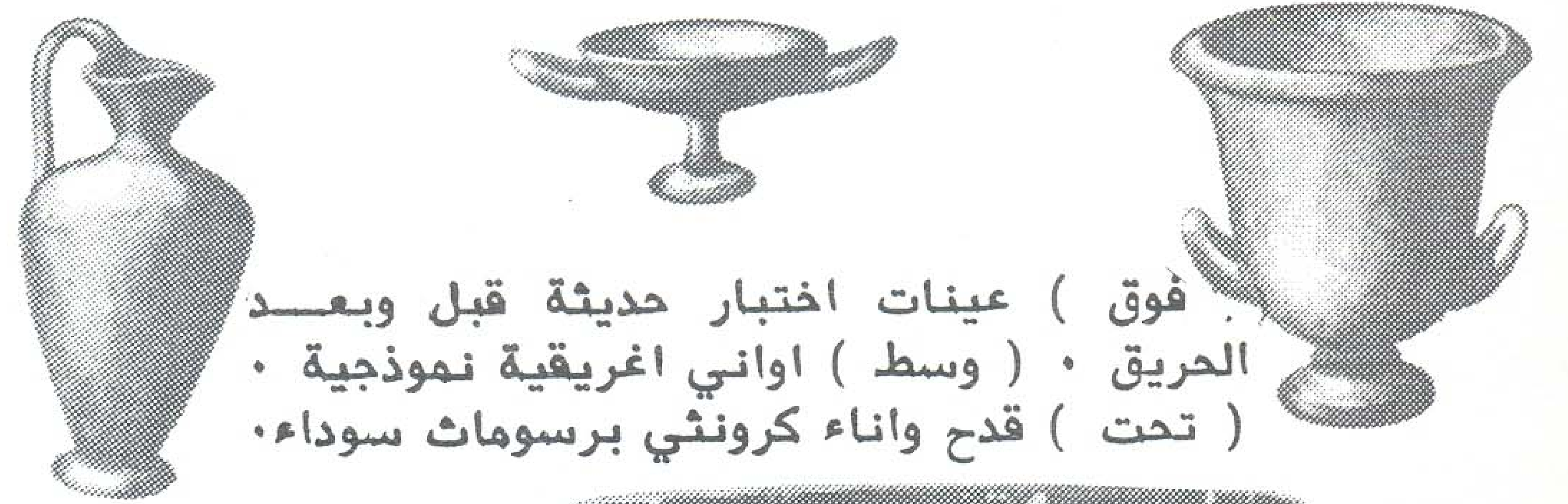
● **الاشكال النموذجية للخزف الساميانى :**

الساميانى يشبه الاغريقي ولكن بدون أياد (قصعات ، وأطباق ، وأقداح) . وأهم ميزاتها جودة الزخارف التي ساءت بعد ذلك .

● **خزف ساميان المنحوت والرخامي :**

من الخطأ الاعتقاد بأن الاواني الساميانية كانت تزخرف بالحفر البارز وتنحصر باللون الاحمر ، بل كانت تخضع الى تجارب . فبتقنية تداخل الطينات الملونة وصلوا الى الحس الرخامي ، ثم الحز بالسكين ، وتحولت هاتان التقنيتان الى الزجاج الذي شاع فيما بعد .





(فوق) عينات اختبار حديثة قبل وبعد الحريق . (وسط) اواني اغريقية نموذجية . (تحت) قدح واناء كرونثي برسومات سوداء .



● **الاواني الرومانية باستخدام البتق العجيني للزخرفة :**

عصر طين طري بالضغط على سطح الاناء الرطب (كالكعكة) ، اما بطينات متشابهة أو مختلفة الونيا .

● **الاواني الرومانية ذات الطلاء الزجاجي :**

كانت الاواني ذات الطلاء تنتج في العالم القديم بكميات قليلة وتحت رعاية روما ، وفي القرن الاول في نارسوس في الاناضول أضيف الجليز الرصاصي الملون بالنحاس على الفخار الاحمر حيث يصبح شبيها بالمعدن، وفي القرن (٢ م) ظهرت أواني مماثلة في أوربا (سانت ريمي ، فيشي ، ليزو ، كولونيا ، بون ، بانونيا (المجر)، وكانت تحرق في أوان واقية داخل الافران ، الجليز القلوي كان قليلا ، وانتج قليل من الفايانس المصري في مصر ، وبارتيا (جنوب العراق القديم) ، حيث كانت الاواني تشكل على الدولاب .

● **الاواني النوبية والنبطية المطلية :**

انتج الخزافون الانباط (البتراء) خزفا رقيقا مطليا ذي بريق بنفسجي داكن من الماغنتيت ، الرسومات مستمدة من الخزف اليوناني ، الزخارف كانت هندسية سعف النخيل ، عناقيد العنب) ، ثم انضمت هذه المنطقة الى روما ، ويعتبر اسلوب الزخرفة هذا صدى للخزف الاسلامي ذو البريق المعدني .

وفي النوبة (اعالي النيل) انتج خزف مقتبس من الرومان المبكر والاغريق .

● **الصين والاسلام حتى القرن العاشر :**

● الاواني ذات الطلاء الزجاجي الرصاصي من اسرة (هان) .

في عهد اسرة هان (٢٠٦) ق.م توسعت الصين حتى تاخمت الرومان وتعلموا استعمال الجليز ، ومن هنا ابتدأ التاريخ المعقد والطويل للسيراميك ، قلد الصينيون الاواني البرونزية خزفيا ، وجلزوها بما يشابه ذلك (جليز رصاصي أخضر على طينة حمراء) .

● **الاواني الحجرية الصينية المبكرة :**

لم تدم فترة الجليز الرصاصي طويلا في الصين ، وان فترة الاسر الست من (٢٢٠ ـ ٥٨٩) م تعد فترة تجديد تقني ، وظهر الجليز القلوي ، حيث كان يصنع من القلويات مع السيليكا أو من الفلسبار ، وحرارة الافران كانت أعلى ، وكانت الاواني كثيفة (أواني حجرية) سميت بالبورسلين الاصلي ، وصنعت بالدولاب .

● **أواني يوح :**

ابتداء من اسرة تانج (٦١٨ ـ ٩٠٦) م بدأ تصنيع أهم الاواني الصينية (أواني يوح) ، أوان ذات أجسام رمادية تؤكسد الى الاحمر وتغطى بجليز زيتوني عليها زخارف طيور وتنين ونباتات ، ثم ظهر الخزف الابيض

(البورسلان) يصنع من الكاؤلين مع الفلسبار ويطلي بجليز فلسباري .

● **خزفيات اسرة تانج :**

شهدت هذه الاسرة بداية الخزف الحجري والبورسلان وازدهار الجليز الرصاصي الذي اندثر كليا ، كان الجسم الخزفي أبيض او يكاد ، ولون الجسم قبل تجليزه بالنحاس والكوبالت ، وكانت الزخرفة بالحفر تقليدا للمعدن .

● **اواني سامراء ذات الطلاء الزجاجي القصديري:**

في (٨٣٦) م بنى الخليفة قصرا في سامراء ، وكان العباسيون قد هزموا الصينيون ٥٧١ م ، وكان الخزف الاسلامي شبيها بالصيني المستورد واستعملوا الجليز الرصاصي ، وزخرف الاواني بالاكاسيد المعدنية ، واستعمل الجليز القصديري كمنافس لخزف هاسنج الصيني مع بعض زخارف محلية ..

● **الاواني المبكرة ذات البريق :**

هناك خزف اسلامي لا علاقة له بالصيني ، يطلى بجليز رصاصي شفاف ، ويحرق ويلون بأملاح النحاس والفضة ، ويعاد حرقه بظروف شديدة الاختزال ، فيعطى بريقا معدنيا رائعا متماوج اللون في البداية وأخيرا بلون واحد . زخرف بأوراق الشجر والحيوانات والانسان نادرا ، زخرف بالفرشاة ، نقوش الازهار تشبه النبطية ، البشر والحيوان تشبه النوبية والقبطية (مصر) .

● **اواني سجرافياتو (القشط) :**

خزف اسلامي بطينات مختلفة اللون ، تقشط احداها فتظهر الزخرفة من خلالها . وفي القرن العاشر استخدم النحاس والحديد والمنغنيز لتلوين الاواني ثم طلائها بالجليز . التصميم هندسي ، وأحيانا ملامح بشرية وحيوانية ، وكان الجليز ينساب بالحفر .

● **اواني سمرقند المرسومة بالعجائن :**

بحلول القرن العاشر ولمنع سيلان الجليز ، زخرفت الاواني بعجينة نافرة وذات حدود ، العجينة ملونة بالنحاس أو الحديد ... مانجنيز ، ثم يطلى الاناء بالشفاف ، ظهر ذلك في فارس وتركستان ، زخرفت الاواني بالخط الكوفي ثم بالطيور والحيوانات والبشر .

الصين والاسلام حتى القرن الثالث عشر :

● **اشكال اسرة تانج وسانج :**

تميزت بالاشكال البسيطة على الدولاب ، واختفت المقابض منها ، وفي عهد اسرة سانج (٩٦٠ ــ ١٢٦٠) م اهتموا برسم الزهور ، أما بعهد أسرة تانج فكانوا لا يزالون يقلدون الاواني المعدنية ، حيث أختص ذلك في



قدح من الصين ذو طلاء زجاجي رصاصي مصنع بطريقة القوالب ، ١٠٠م . (**مقابل) قدح من الخزف** الحجري من الصين مصنع بالعجلة، ٣٠٠م .

عهد سانج ، فالاشكال ذات الزوايا عند الرقبة والقاعدة أصبحت متصلة الانحناء .

● **سلادون لانج ــ شوان :**

في مستهل القرن العاشر ، اشتهر في الصين نوع من الخزف (سلادون) يشبه طراز يوح القديم ، الجسم حجري أبيض ، يكاد يضاهي البورسلان ، والجليز كان في درجات الاخضر ، الزخارف محفورة برقة قبل الطلاء .

● **السلادون الشمالي :**

بدأ انتاج هذا النوع في نفس وقت شوان ، أهم المراكز ياو ــ شو ، وهو تقليد ليوح ، عبارة عن خزف حجري بني يقارب البورسلان ، يطلى بجليز أخضر زيتوني ، أكثر لمعانا ، والزخارف نباتية ، وخصوصا الفونيا بالحفر وكان ذلك الخزف يوزع تجاريا .

● **اواني جو وكيوان :**

تركزت الافران في مطلع القرن (١٢) في كايفونج تلبية لمستلزمات القصور الامبراطورية وهو خزف حجري ملون بدرجات الاخضر ، أكثر بساطة ، مؤخرا بدرجات الازرق وذلك بعد انتقال الافران الى كيوان بسبب غزو التتار ، الجليز كان يتشقق بسبب كثافته ، (١١٢٧ ــ ١١٣٠) م .

● **اواني شون :**

أوان ملساء رمادية أو أرجوانية ، الجليز مخضر أو مزرق ، قليلة الزخارف . لونت بطرطشات من أملاح النحاس ، وهي عملية صعبة اهتم بها الخزافون وقلدوها . وتعتبر هذه الاواني فرع مبكر لعائلة

السيلادون في هونان .

● **خزف هوتان الحجري الاسود :**

خلال فترة سانج صنع العديد من الخزف الحجري ، ذو الطلاء الاسود ، وكانت الاجسام بيضاء (هونان) أو رمادية (شين في فوكين) ويعتبر الطلاء الاسود نادرا على البورسلان ، صنع من الفلسبار المحتوى على حديد ، وتترك احيانا فراغات بلون الخزف وذلك بطرق مختلفة منها ، الطرطشة بالزيت .

● **اواني تزوشو المرسومة بعجينة ذات لون واحد :**

يعتبر خزف تزوشو اتجاها واضحا ، غزير الزخارف ، اما بالعجينة تحت الطلاء أو طريقة سجرا فياتو ، فكانت الاواني المرسومة بالعجينة البيضاء السوداء رائعة ورخيصة ، وطليت في البدء بالشفاف ثم بالكوبالت والنحاس .

● **اواني تزوشو المرسومة بعجينة متعددة الالوان :**

صنعت أوان متعددة الالوان في عهد اسرة الياو (٩٠٧ ـ ١٢٥٥) م في منشوريا ، فاستبعدت اللون الاسود ، واستخدمت عجائن ملونة وزخارف أنيقة ، وكانت هذه الاواني شبيهة بأواني سمرقند ، حيث كانت تصل بينهم علاقات تجارية .

● **اواني تزوشو « سجرافياتو » :**

هناك تطابق بين طريقة سجرافياتو وطرق الشرق الاوسط ، مع فرق أن الخزف الاسلامي عادي ، بينما الصيني حجري ، فالاول مطلي بجليز رصاصي بينما الثاني قلوي .

● **اواني تنج و ينج ـ شنج :**

شهدت حقبة (سانج) ظهور مقدمة البورسلان الحقيقي ، فخزفيات تنج التي هي افخر انواع بورسلان سانج تتميز بلون رمادي مبيض مغطى بجليز عاجي ، الزخارف اما محفورة أو مصبوبة في قوالب ، اما النوع الثاني والهام من البورسلان في نفس فترة سانج ، كان ابيض شفاف ، ذو لون سكري مطلي بالازرق الباهت ، والاخضر ويحتوي على بقع حديدية .

● **الاواني السلجوقية المصبوبة في قوالب :**

لم يحرز السلجوقيون السبق ، لقد بدأ خزافو الفرس في استخدام الجليز الازرق والاخضر على الاواني المصبوبة في قالب ، والم يوفقوا في ذلك فتوقف انتاجها .

● **اواني سجرافياتو « جاروس » :**

انتشرت زخارف سجرافياتو في العالم الاسلامي خلال القرنين (١١) و (١٢) حيث أدى ذلك الى ظهور مدارس مختلفة ، كأواني أمول ، تصميمات مخدوشة مغطاة بطبقة شفافة ، أما الانتاج المتأخر فلون بالنحاس ثم طلي بالشفاف ، أما أواني أغاخان فلونت بالنحاس (أخضر) والانتيمون (أصفر) ، أما جاروس فتعتبر أهم المجموعات موتيفاتها حيوانات ونقوش كوفية .

● **اواني لاكابي :**

هي منتجات ايرانية في القرن (١٢) م ، عبارة عن أواني بيضاء وملونة تحت الطلاء ، صنعت من الكوارتز المصهور (السلجوقي) ، محفورة أو مصبوبة في قوالب ، لونت بالكوبالت والنحاس .. تحت الشفاف ، انتشرت في بلاد الفرس وكاشان ، رغم عدم أناقتها تعتبر ناجحة بما فيها من رسوم منمنمة من الحياة العامة ، وتعتبر نقطة تحول في الذوق الخزفي .

● **اواني المينا او هانت رانج ـ ذات السبعة الوان :**

انتج (الفرس) في نهاية القرن الثالث عشر خزفا متعدد الالوان ، حرقت ألوان الحرارة المرتفعة أولا ، ثم حرقت المينا ثانيا ، ورسمت برسوم من الحياة العامة بدقة (فرسان ، مجالس السيدات ، الصيد ..) ، واواني (راي) تعتبر أجود هذه الانتاج .

الاسلام وبيزنطه :

● **الاواني الفارسية المزخرفة تحت الطلاء الزجاجي :**

حسب ما ورد عند (أبو القاسم) فقد توقف انتاج المينا ، اما مينا (الاجفارد) السوداء والبنية والحمراء .. على الكوبالت فقد استمرة لفترة قصيرة ، بينما حافظ الفرس على انتاج الخزف ذو العجائن الملونة ، ثم شاع استخدام لونين تحت الطلاء في زخرفة اللوالب والارابيسك ، ومن أشهرها كاشان حيث ختمت الاواني بتاريخ الصنع .

● **الاواني البيزنطية المزخرفة تحت الطلاء**

اتسع استخدام الطلاء في (بيزنطه) منذ القرن التاسع محاذاة للاواني الاسلامية وبنفس الوقت ظهرت

اناء من خزف حجري مرسوم بعجينة من نوع تزوتشو ، ١١٠٠ م



في كورنتا أوان من طين أرجواني مغطى بجليز رصاصي ، ثم باشر البيزنطيون باجراء زخارف تحت الطلاء ، وبعد غزو السلاجقة للاناضول تدنت الاواني متعددة الالوان ، واعتبرت تقليد سيء للاواني الفارسية ، الزخارف ، حيوانات وطيور نفذت على اجسام حمراء مغطاة بعجينة بيضاء .

● **أواني سجرافياتو الفارسية والسورية :**

انتشرت مراكز انتاج محلية لاواني سجرافياتو في العالم الاسلامي ، في سورية وبلاد ما بين النهرين ، وعرف الصليبيون ذلك نتيجة احتكاكهم بالمشرق ، وظهرت عدم المهارة الكافية في هذه الاواني ، زخارفها طيور وحيوانات للاسلام ، وفرسان ودروع للصليبيين، استخدم الجليز الرصاصي فوق العجينة البيضاء ، لون بالنحاس والحديد .

● **أواني سجرافياتو البيزنطية :**

منذ بدايات القرن التاسع تعامل البيزنطيون مع السجرافياتو كنظائرهم من المسلمين ، وانتشرت مراكز الانتاج عبر الامبراطورية البيزنطية ، ففي كورنت وسالونيك وقبرص انتج الكثير منها ، واستوردت لايطاليا من المشرق ، ليتعلم خزافوها كيفية انتاجها وتقليدها ، كما شمل هذا الانتاج الزخرفة تحت الجليز .

أوروبا في القرون الوسطى :

● **الاواني الاوربية القديمة ذات الطلاء الزجاجي الرصاصي :**

بحلول القرن التاسع شاع استخدام دولاب الخزاف عند الاوربيين ، ومجاراة للخزف البيزنطي ، قام الحرفيون في هامبورج وستامفورد ، بانتاج أباريق وأواني ذات أجسام حمراء ، غطيت بجليز رصاصي .

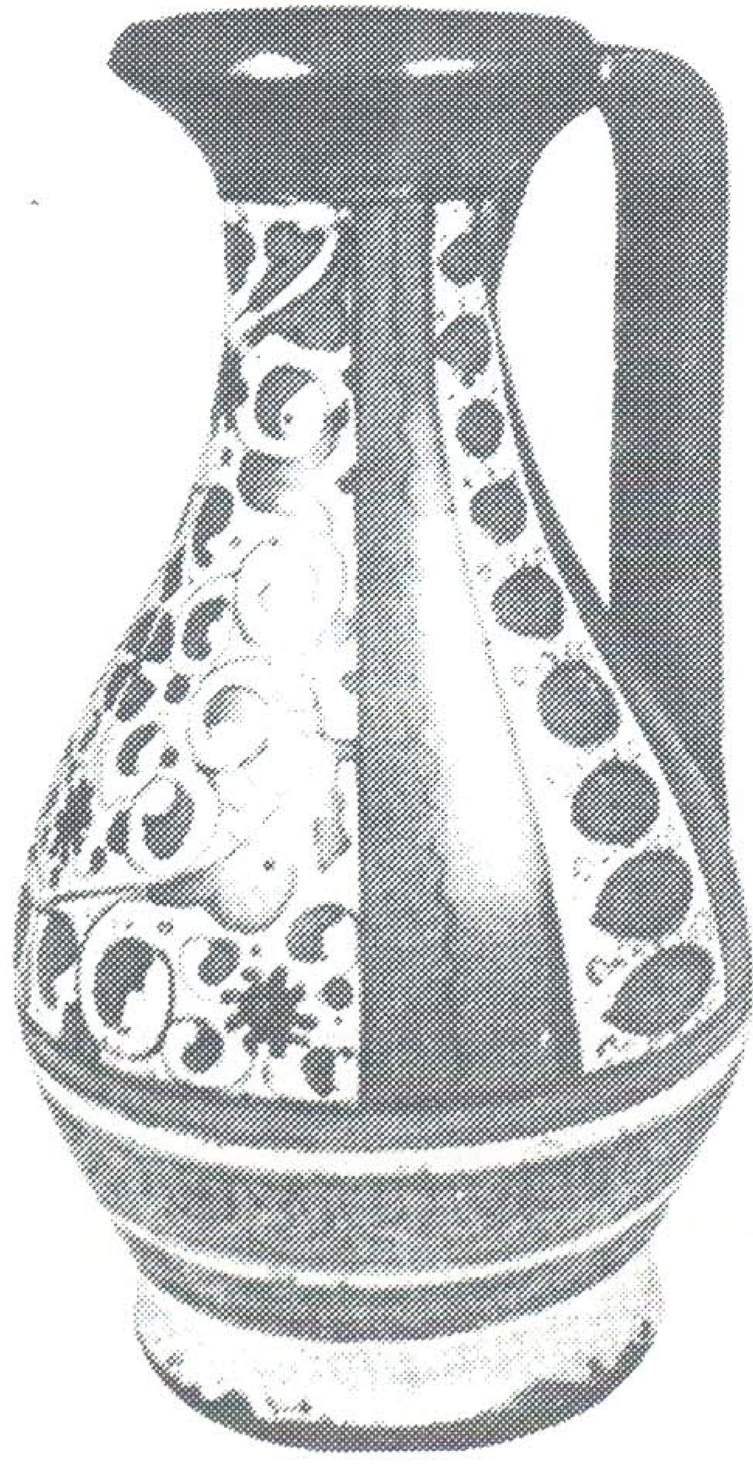
● **أواني القرون الوسطى ذات العجائن والزخارف المطبقة :**

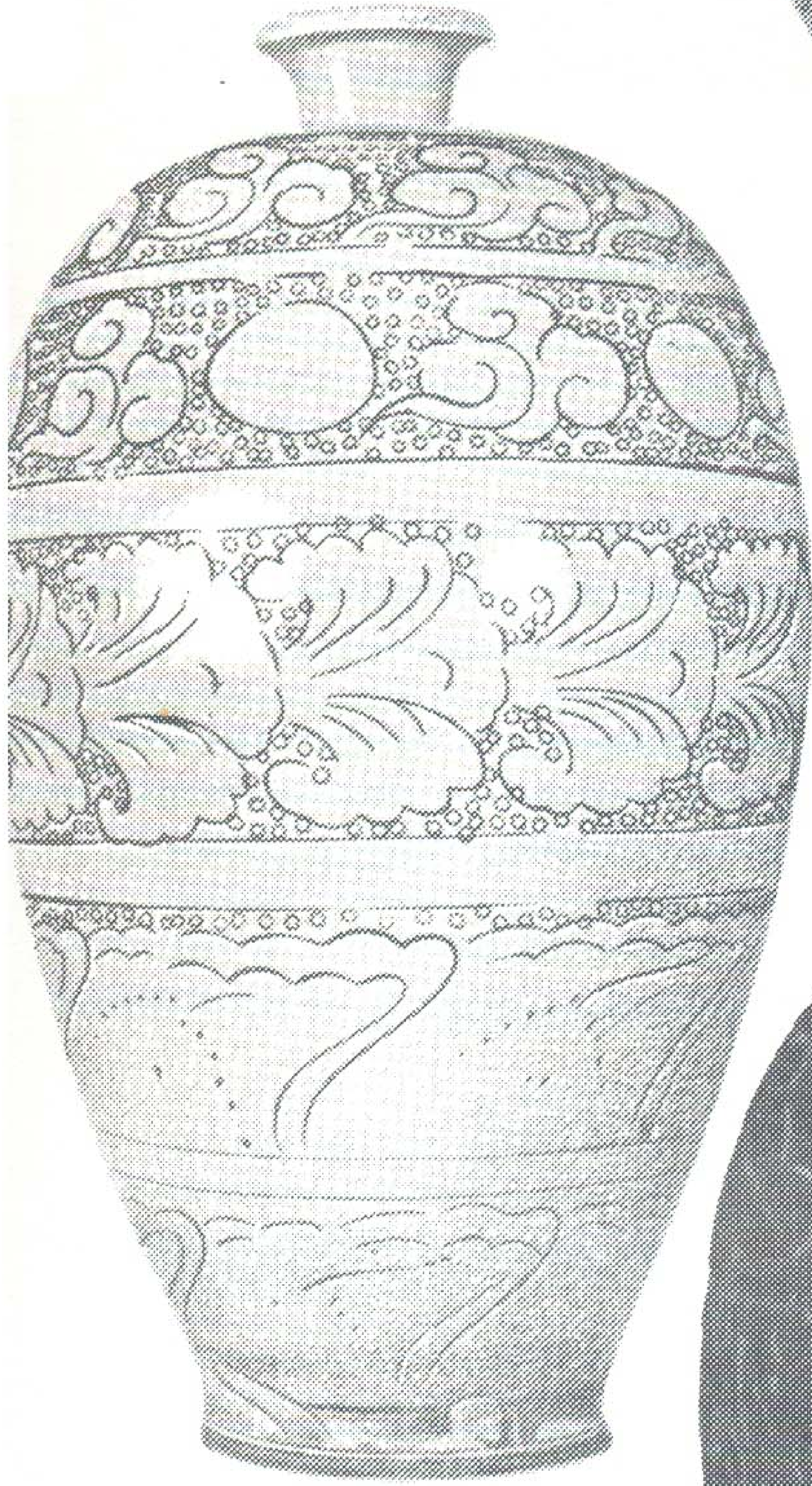
في القرن التاسع وفي بينجزدورف قرب بون ازدهر انتاج الاواني الحمراء المزخرفة بعجائن حديدية ذات نقاط أو حلقات ، بدون طلاء ، ثم اصبحت تقليدا ولكن مع الشفاف ، ثم ادخل الجليز النحاسي الاخضر ، وصنع خزافو الرون في القرن (١٢) أباريق حمراء باهتة مزخرفة بعجينة حمراء تحت الجليز الشفاف ، ومع الزمن انفصل الخزف الاوربي عن الاسلامي بصناعته للاباريق فقط .

● **أواني القرون الوسطى ((اللدنـة)) :**

في بداية القرن الثالث عشر ، شهد الخزف في انكلترا تطورا عاليا ، فالاباريق اصبحت عبارة عن اناء طويل ذو قبة ويد عريضة ، كما وانتج في ورش (فوتنجهام) أباريق بنقوش بارزة حول العنق ، وتمثل الزخارف

ابريق ذو بريق معدنـــي دورتا ، ١٥٢٠م .
(مقابل) طبق بزخرفة تصويرية دورتا، ١٥٠٠م.







اناء من الخزف الحجري بزخرفة سجرافياتو تحت طلاء زجاجي شفاف وملون ، ١١٠٠م .

فرسانا يمتطون الخيل ومجموعات القنص ... ويغطى ذلك بجليز أخضر ، أما الصب في القالب فكان ركيكا .

● **اواني القرون الوسطى المتعددة الالوان :**

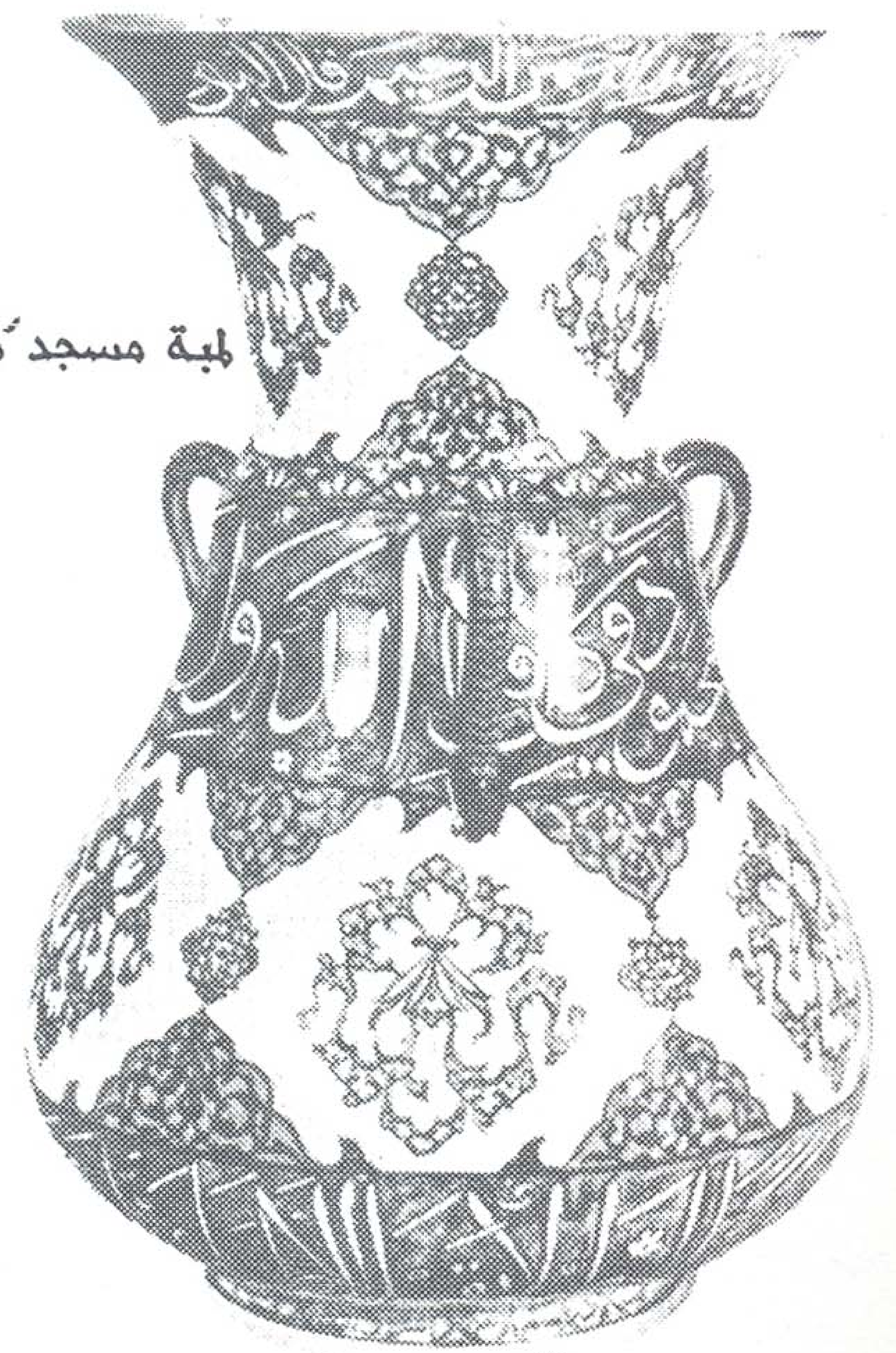
بدأ التذوق الفني للاواني متعددة الالوان يتلمس طريقه في شمال أوربا في القرن (١٣) كما قام خزافو سانتس بصنع أباريق بيضاء مغطاة بجليز رصاصي ، وزخارف سوداء وخضراء تحت الطلاء .. هذه الاواني مماثلة لتلك الايطالية والاسبانية والتي اقتبست بدورها عن البيزنطية الاسلامية ، الموتيفات من أوراق الشجر والنخيل وبيعت أباريق سانتونج هذه مع خمور بوردو في هولندا واسكندنافيا ، كما صنع الانكليز بدورهم أباريق متعددة الالوان .

اسبانيا ((أواني هسبانو المغربية)) :

● **الاواني الاسبانية المتأخرة ذات البريق :**

مع انهيار الخلافة الفاطمية (١١٧١) حصلت هجرة جماعية للحرفيين من مصر الى ايران ، مما أحدث ازدهار مفاجىء للاواني ذات البريق في (ايران) و (سوريا) ، طبق البريق على جسم أبيض سلجوقي ، الموتيفات صور لآدميين مع خيولهم ، وطيور ، على خلفية من الارابيسك ، الصورة تترك بيضاء والخلفية ذات بريق ، ثم تعرضت صناعة البريق هذه الى ضربة قاسية خاصة بعد عام (١٢٢٤) حين نهب المنغوليون مدينة راي .

● **أواني (مالاقا) ذات البريق المعدني :**



لمبة مسجد من اواني ازنيك ، ١٥٤٩م.

جلب مهاجري راكادراي البريق معهم ، وتركزت هذه الصناعة في مالاقا في الاندلس ، وصدرت المنتجات الى انجلترا ومصر ، وكانت عبارة عن قصعات واطباق وأباريق ذات تصميم فارسي وزخارف أرابيسك عربية، وكان بريق مالاقا على أجسام حمراء مغطاة مسبقا بطلاء قصديري أبيض ، أنتج الملاقيون أوان بالغة الضخامة، كالاوعية ذات الايدي المجنحة المتواجدة في قصر الحمراء، وصنعوا البلاطات المزخرفة ، وبعضها باقٍ حتى الآن في القصر .

● **أواني باترنا والتيرول المتعددة الالوان :**

بدأ في القرن الثالث عشر في مملكتي كاستيل واراجون المسيحيتين خزف مماثل لسانتونج أشهر مراكزه باتيرنا في فالنسيا ، والتيرول في أراجون ، الاواني من أجسام ضاربة للبياض ، مزخرفة بخطوط سوداء أو بنفسجية أو خضراء مغطاة بجليز شفاف رصاصي، الزخارف كانت حيوانات وفرسان وراقصين، أنتج خزف جديد في أوربا متأثرا بالاسلامي والقوطي وسمي (الخزف الهسبانو المغربي) ، وللخزافين المغاربة دور كبير في هذا ، حيث وضعوا الزخارف والخطوط الكوفية والبريق المعدني في هذا الانتاج .

● **فينيسيا (البندقية) :**

حوالي (١٤٠٠) م ، اهتم خزافو فينيسيا بتقليد مالاقا ، فظهرت نماذج ذات طابع مميز ، حيث زخرف الخزف العادي ذو الطلاء الرصاصي القصديري ، تحت الطلاء بالكوبالت ثم ببريق معدني ذهبي ، وفي منتصف القرن (١٥) كان خزف فينيسيا يصنع للطبقات النبيلة في ايطاليا ، وكانت الاطباق تزخرف على الوجهين .

● **الماجوليكا :**

ان السمة المميزة لبريق فينيسيا هو استخدام الفرشاة والدقة في التفاصيل ، وبمرور القرن (١٥) تناقص الطابع الاسلامي ، وأصبح الخزف الاسباني ذو البريق عنصرا تجاريا هاما ، فالتجار الايطاليون الذين شحنوا البضائع من ماجوريكا ، أعادوها الى ايطاليا حيث عرفت بالمايوليكا .

● **اشبيلية : فن ((كورداسيكا)) :**

تطرق خزافو اشبيلية لحل مشكلة سريان الجليز، فرسموا خطا أسود بدون طلاء ، وعرفت هذه التقنية

بالكورداسيكا (الحبل الجاف) ، ولم يكن هذا جديدا على اسبانيا ، حيث سبقهم خزافو قرطبة المغربية ، حيث استخدموا الطين الاحمر ، وموتيفاتهم كانت كمينيسيا ، رسومهم عشوائية ، واستخدموا القوالب أخيرا .

الاواني الايطالية ذات الطلاء الزجاجي القصديري :

● **أواني القرون الوسطى المتأخرة في ايطاليا :**

بحلول منتصف القرن الثالث عشر تعامل الخزافون الايطاليون مع الخزف متعدد الالوان والسجرافياتو ، وانتشرت الورش الصغيرة ، استخدموا النحاس والمنغنيز وقليلا الكوبالت تحت الجليز ، وصنعت الاواني من أجسام وردية أو بيضاء ، تحوي زخارف متحدة بخطوط سوداء بينها مساحات خضراء أو زرقاء كمنتجات سانتس وباترنا ، والاواني المنتشرة كانت قصعات واطباق وأوعية أدوية ، بشكل بصلي مع زوج من الايادي .

● **أواني الطلاء الزجاجي القصديري المبكرة :**

حوالي (١٤٢٥) وما بعدها ، أصبح الجليز القصديري متعدد الالوان ، شائعا في ايطاليا وتم انتاج الوانا جديدة كمصهور الكوبالت الزفيرالذي تم استيراده أولا من سورية ، ثم برز بعد ذلك مدرستان للزخارف: الاولى ــ فاميليا فردي ــ استخدمت النحاس والمنغنيز ، والثانية ــ زافيرا ان ريليفو ــ اعتمدت الكوبلتي المصهور ، والزخارف اسلامية كالنخيل وخطوط الكونتور ، ثم استخدموا ملامح الوجوه، وبدأو بتطبيق اللون البرتقالي والاصفر .

● **فايانزا :**

أدخل خزافو فايانزا العديد من الاتجاهات والتي طورت مع أوائل القرن (١٦) واستمدوا الزخرفة من ازنيك ، (ريش الطاووس وعناقيد العنب من مانيسيا)، وكانت الكتب المطبوعة هي المصدر الاساسي لالهام الخزافين ، أما مقاطع الاخشاب والحفريات فاختارها فنانون مثل شونجوير (قبل ١٤٤٦ م) ودورر (قبل ١٤٧١ م) كنقش مركزي تتمحور حوله زخارف القوط والفرس وازنيك وهسبانو المغربية ، وبنهاية القرن أعاد الخزافون احياء التصميمات الهزلية لحيوانات ونباتات عصر النهضة ، وتضاعف انتاج الاطباق لغرض معماري أو لديكور منزلي وبوشر بانتاج أطباق مثقوبة للتعليق ، ويمكن القول أن لوكاديلا روبيا (مواليد ١٤٠٠) وولده أندريا (مواليد ١٤٣٧) قد تنبأ بالفائدة المعمارية للخزف متعدد الالوان .

● **فن « الفريسكو » :**

ان الصفات المشتركة بين الفريسكو والطلاء الزجاجي القصديري غيرتفي تقنية واساليب الخزافين، ولان أخطاء الرسم والتلوين على الخزف يصعب تصحيحها ، استخدمت الخطوط المحززة لتوزع الالوان وتظهر حدود التصميمات ، فقلدوا الرسامين في مزج الالوان وأعطوا الظلال ، وبنهاية القرن (٥) تجاوزت زخرفة السيراميك المنمنمات ، وبدأ الخزافون يميلون نحو الرسامين بمواهبهم ، ولم يكتفوا بتقليد الفنانين أمثال (بيروجينو) و (بوتتشيلي) و (دوناتيلو) ولكن غطوا هذه الرسوم بجليز شفاف أضفى وميضا أكبر وأزال التباين في التركيب اللوني .

● **استورياتو (الرسومات القصصية) :**

أطلق هذا الاسم على الزخرفة ذات الرسومات القصصية ، وانتشر في ايطاليا في كثير من المدن كفايانزا وقلعة كافاجيولو ، وحتى في البندقية ، وكان لكل مركز انتاج خاص ، وتم تبادل حر بين المراكز ، كما أن بعض الاطباق كانت تحمل اسم الفنان خلفها ولكن غير المعروفين .

● **بريق ديروتا وغوبيو المعدني :**

بتطوير المهارات الفنية للرسومات التصويرية كان البريق المعدني بها محدودا ، وللتحديد يمكننا الاشارة اليها بالمايوليكا (ولو أن هذا الاصطلاح أصبح الآن يشمل الاواني الايطالية ذات الجليز القصديري التابعة لعصر النهضة) ، في عام (١٥٠٠) ظهرت أقدم أواني البريق (ل ديروتا) وذلك كتقليد لمانبسيا الفضي ثم الاصفر ، وأنتجت سلسلة من الالوان البراقة بواسطة المايسترو جيورجو أندريولي ووصلوا الى البريق الذهبي والفضي والياقوتي مع أزرق الكوبالت ، وأخيرا انتجت الورش خزفا بتماثيل ووجوه .

● نيقولا بيليباريو :

أولى هـذا المواطن من قلعة (ديورانت) عناية بالتفصيلات الدقيقة واضعا نظاما اتبع لنصف قرن ، وتميز انتاجه بتغلب الوان الفايانزا الداكنة ، واظهر مقاطع الخشب كمصدر للزخارف ، وكانت له موهبة فذة في رسم الصور والمناظر ، ثم بدل مفاهيمه وادخل اللون البرتقالي والاصفر معتمدا نقوش رافائيل .

● سبريانو بيكو لباسو :

ساهم هذا الفنان في تفهمنا لاساليب انتاج الخزف في ايطاليا ، ورجوعا الى كتابه (١٥٥٥ — ١٥٦٠) المصنف من ثلاثة مجلدات ، الاول : عن الطين ودولاب الخزف والكتاب الثاني : عن الجليز والالوان وانشاء الافران ، والكتاب الثالث : عن تطبيق الالوان وأساليب الحرق ، ويعتبر هذا المرجع موسوعة ، كما ودحض به اعتبار تصنيع الخزف سرا من الاسرار .

● بيزارو ولود فيكو :

منذ أواخر القرن (١٥) استورد بورسلان مينج في ايطاليا بكميات محدودة ، صنع منه ما هو مغطى بجليز رصاصي ومزخرف بالكوبالت ، ومشابه لما كان عند الصينيين فالخطوط العريضة للزخـارف (أوراق الشجر ، نبات الفاوانيا ..) تحيط بمشاهد الحياة اليومية ، ثم ظهرت نماذج جديدة كالخزف الابيض والازرق في البندقية ، حيث كان يلون الجليز القصديري ببعض الكوبالت أو المنغنيز ، والزخارف زرقاء على السطح ، ومن الفنانين الـرواد (جياكو مودا) و (أبيسارو) و (لودفيكو) الذين وقعوا أعمالهم ، واهم نوع من هذه المنتجات استخدام القوالب بدل الدولاب .

● أواني فايانزا البيضاء :

لم يكن للاتجـاه التصويري لأوربينو ولا الازرق والابيض الخاص بالبندقية ، والواقع الفعال في أوربا ، كما كان لخزفيات فايانزا ، أنتج الفايانس في القوالب واصبحت الاطباق والاباريق ذات كشكشة ، واختزلت الزخـارف ، حتى أصبح الطبق يحوي على عنصر زخرفي واحد في الوسط ، وحواف الاناء عارية ، وعموما فقد عاد خزافو فايانزا بالخزف من الجدران الى المائدة ..



ابريق وطبق من أزنيك من طـراز رودس ، ١٦٠٠م .

طبق ذو بريق معدني متعدد الالوان من العراق القديم ، ٩٠٠م .



كوز بغطاء صفيح (يسار) وطبق (يمين) من اواني هابان ، ١٦١٨م و ١٦١٥م .

الخزفيّات

٧ القسم الثاني

تلخيص واعداد : ميساء سمهوري

الخزف الاسلامي

تحت حكم العثمانيين وتاثيره

ـ سيلادونيات وبورسلين يوان ومينج المبكرة :

يعود أقدم اناء معروف من البورسلين الابيض المزخرف بالنقوش الزرقاء الى عام (١٣٥١) ورغم تأثير البورسلين الصيني على خزف الشرق الاوسط وأوروبا فقد نافسته أواني تزوتشر والسيلادون .

ـ أواني سلطان آباد والطراز « المغولي » :

كانت النقوش الهندسية اكثر انتشارا من رسوم الحيوانات ، وفي فارس ـ وتحت السيطرة المغوالية ـ استمر انتاج الاواني الخزفية في كاشان في اداخه (ق ١٣) الا ان نماذج الاواني واساليب الزخرفة اختلفت عن تلك قبل الغزو المغولي ، وكانت الزخارف تحت الطلاء الزجاجي بالالوان ، الازرق (الكوبلت) والاسود والتركواز (نحاسي) .

ـ الاواني الدمشقية واواني « ميليتس »

في أواخر (١٤) ظهرت أنواع متميزة من الاواني المصنوعة من اجسام بيضاء مزخرفة بالازرق والاسود تحت طلاء زجاجي شفاف ، وكان ذلك في دمشق وقربها ، وغالبا ما كانت الاواني الدمشقية تزخرف بقطاعات افقية الا أن خزف أزنيك (نيسيا) سبق ذلك السوري بسبب استلاب العمال المهرة من مناطق متعددة ، كما يعتقد . وقد عرفت بأواني «ميليتش » نسبة للبلدة التي اكتشفت فيها ، انحصرت الزخارف العادية في الاطر الهندسية وندرت الموتيفات النباتية الارابيسك .

ـ أواني ازنيك المبكرة :

تأثر خزف ازنيك خلال ١٤٨٠ ـ ١٥٠٠ لحد كبير بالمنتجات الدمشقية حيث استخدمت المواد نفسها المكونة للطين والالوان والزخارف القليلة ، وكلا الخزفين قد تأثر بالبورسلين الصيني الابيض والازرق، الا ان خزافي الازنيك كانوا اكثر نشاطا فسرعان ما استوعبت اساليب بتفر وفائق الخزفيات الاخرى .

ـ ازنيك : الطراز الدمشقي :

منذ (١٥٢٥) زاد خزافو ازنيك المدى اللوني المستخدم في الرسم ، والملونات المنغنيزية ، والحديدية،

ثم الزرقاء ، وكانت الاشكال السائدة ، أباريق ذات فوهات وقصعات ذات ارجل حلقية، مصابيح للمساجد والاواني المنزلية المزخرفة بأشكال الزهور والتي بلغت ذروتها مع منتصف (ق ١٦) .

ـ ازنيك : طراز « رودس » :

بلغ عدد الورشات في عام (١٦٠٠ م) ثلاثمائة ورشة في ازنيك ، الا انه قد طغى على انتاج الخزفيات ذاك البلاط المستخدم في ترميم المساجد ، ابتدع في دمشق مزيج جديد من الالوان فيه الاسود والازرق الكوبلتي ، مع الاخضر النحاسي والاحمر ، المشتقة من ارمينيا ، كما استخدمت العجائن كخلفيات للتصاميم النباتية .

ـ الازنيك المتأخر :

رغم التدهور المماثل للموت البطيء المؤلم الذي الم بخزف ازنيك منذ بداية (١٧) فان تأثيره على الخزف الاوروبي ملحوظ جدا ، فقد قلده « دك » في باريس و « منتون » في انجلترا و « اوليس كانتا جاللي » في ايطاليا وايضا في أصفهان ، وكذلك اوحى الى « وليم موريس » و « وليم موورجان » ، وبغض النظر عن الخزف الصيني لا يوجد خزف قلد كخزف ازنيك خلال غزواته .

ـ أواني « كوباتشي » ذات اللون الواحد :

اعتاد اهل كوباتشي على اقتناء الاطباق المزخرفة كتحف للمنازل ثم باعوها في « ق ١٩ » ، وكانت تصنع من جسم ملون بالابيض ويزخرف بطبقة سوداء تحت الطلاء الزجاجي ، ثم عجينة زرقاء أو خضراء بطريقة تذكر بأواني القرن (١٣) .

ـ أواني « كوباتشي » المتعددة الالوان :

واكب هذا الطراز من الاواني التطور الذي حل بالاواني ذات اللون الازرق والابيض ، ولا يمكن القول بتماثل اواني كوباتشي مع الازنيك رغم التطابق اللوني بينهما ، فالحواف هنا تترك عارية أو تحمل زخارف صينية .

ـ اواني كرمان :

في عام (١٦٤٤) ولظروف تجارية وسياسية كثر الطلب على الخزف الصيني المصنوع في مدينتي كرمان ومشهد ، وخزف كرمان أشد صلابة في الجسم من الكوباتشي ، ومغطى بطبقة رقيقة من الطلاء الزجاجي الاخضر .

ـ اواني مشهد :

وهي المجموعة الايرانية الثانية ، ذات اللونين الابيض والازرق وهي في صفاتها وملامحها تعود للاصول الصينية ، النماذج الزخرفية ، تحدد بخطوط رقيقة سوداء وتملأ الفراغات بظلال من الطلاء الازرق الصافي .

ـ الأواني الايرانية المتأخرة ذات البريق المعدني :

تعتبر مجموعة مميزة من الخزفيات ، وهي لا تدين للتأثير الصيني ، وكانت تصنع من اجسام بيضاء مغطاة بطلاء زجاجي ذي لون أخضر . أما البريق : فكان يوضع إما طلاء زجاجي أبيض في الداخل أو أزرق في الخارج . ولقد حوت هذه الاواني أشكالا جديدة ، أقداح ، زجاجات خمر طويلة العنق ...

ـ الاواني الايرانية ذات الارضية الملونة :

في ايران ابان (ق ١٧) تم تقليد بعض السلادونيات بدقة عالية ، فاستخدمت ارضيات بالازرق والتراكواز والزمردي والبني الذهبي ، ولعل فكرة تلوين الارضية قد استوحيت من الاواني الصينية التي تم استيرادها .

ـ كناك كيل وكوتاهيا :



اناء ايراني ذو بريق معدني بصنبور ، ١٨٠٠م .



طبق وابريق بورسلين من عصر تانج كلاهما ١٢٠٠م .

زاول الخزافون الارمن (جنوب شرق ازنيك) عملهم في عام (١٦٠٨) وقد ماثلت اواني كوتاهيا تلك المصنوعة في ازنيك في تقنيتها ، الا ان طراز الزخارف كان مختلفا ، وفي القرن التاسع عشر اخذ الخزف التركي (كناك كال) ينتج كبورسلين ريفي ، وفي (١٩٢٠) انتقلت مجموعة من خزافي كوتاهيا الى القدس لصنع البلاط اللازم لترميم قبة مسجد الصخرة .

الفايانس الاوروبي : خارج ايطاليا

ـ هابان : طراز فايانزا :

اواني الفايانس التي عرفت باسم هابان انتجت في هنغاريا في منتصف القرن (١٦) من قبل خزافين ينتمون الى (جمعية الاخوة) الذين يرفضون فكرة تعميد الاطفال ، واتخذوا ذلك رمزا لزخرفتهم حيث حرم استخدام الملامح الادمية والحيوانية ، وفي بداية (ق ١٧) كثرت الورشات واظهر انتاجهم تأثرا كبيرا بالاسلوب الايطالي .

ـ هابان : الطراز النباتي :

لحقبة طويلة من القرن (١٧) انتج خزافو هابان الفايانس المزخرف بالنباتات ، والزهور ، وبشكل سابق لاوانه ، وبدا المظهر النهائي وكأنه صورة بالالوان المائية ، وانحصرت خزفياتهم بالاطباق والجرار والاباريق ذات الاغطية والتي حملت جميعا تاريخ التصنيع وحرف « هـ » .

ـ نورمبرغ :

في المرحلة المبكرة من القرن السادس عشر بدأ في نورمبرغ ظهور بلاط مغطى بطلاء زجاجي رصاصي قصديري ، وكانت الطريقة في الانتاج تعتمد اساليب مدرسة اوربينو .

ـ ونترثور :

وفي نهاية (ق ١٦) بدأ انتاج اواني المائدة من الفايانس في ونترثور وسويسرا .

ـ ليون :

قام بصناعة الخزف في ليون خزافو ايطاليا المهاجرين ، ولم يحمل الانتاج طابعهم الخاص واستمدت الرسوم من مصادر محلية كحفريات سولومون برنارد . وكانت طريقتهم تختلف عن مدرسة اوربينو .

ـ نايمس :

كان انتاج ورشة الخزاف الفرنسي الاصل (انطوان سيجالون) في نايمس ، مزخرفا باللون الازرق القاتم والبرتقالي والبني ، وقد تميز هذا الانتاج تميزا عظيما .

ـ روان :

« مازوت اباكويش » ثاني خزاف لانتاج الفايانس في فرنسا (١٥٣٠ ـ ١٥٦٠) كان انتاجه الاساسي يركز على صنع البلاط ، واكتشف فيما بعد انه انتج جاجات عقاقير عام ١٥٤٥ .

ـ نيفرز :

بين (١٥٨٥ ـ ١٦٠٣) زاولت أسرة كونراد العمل الخزافي ، فكانت خلالها محتكرة ومتفردة . انتجت الاواني المزخرفة من طراز الاستورياتر ، كان الفايانس النيفرز يلون بالازرق الناعم والبرتقالي والاصفر ، وقليلا من الاخضر ، ولم يستخدم اللون الاحمر أما الخطوط العريضة فقد نفذت بالبنفسجي .

ـ الفايانس الهولندي : انتويرب وهارليم :

في عام ١٥١٢ اسس « جيدو » و « اندرياس » ـ الايطاليين ـ في ايطاليا ورشة لانتاج البلاط مع أواني العقاقير ، وفي عام (١٥٦٤) انشأ أحد أبناء

اندرياس ورشة في هولندا ، وأقام ابن آخر مصنعا في لامبث في انجلترا في ١٥٧١ . وفي ١٥٧٣ اقيم مصنع آخر في هارليم وكانت الاواني المنتجة ذات ملامح ايطالية .

ـ دلفت : المدرسة الشرقية :

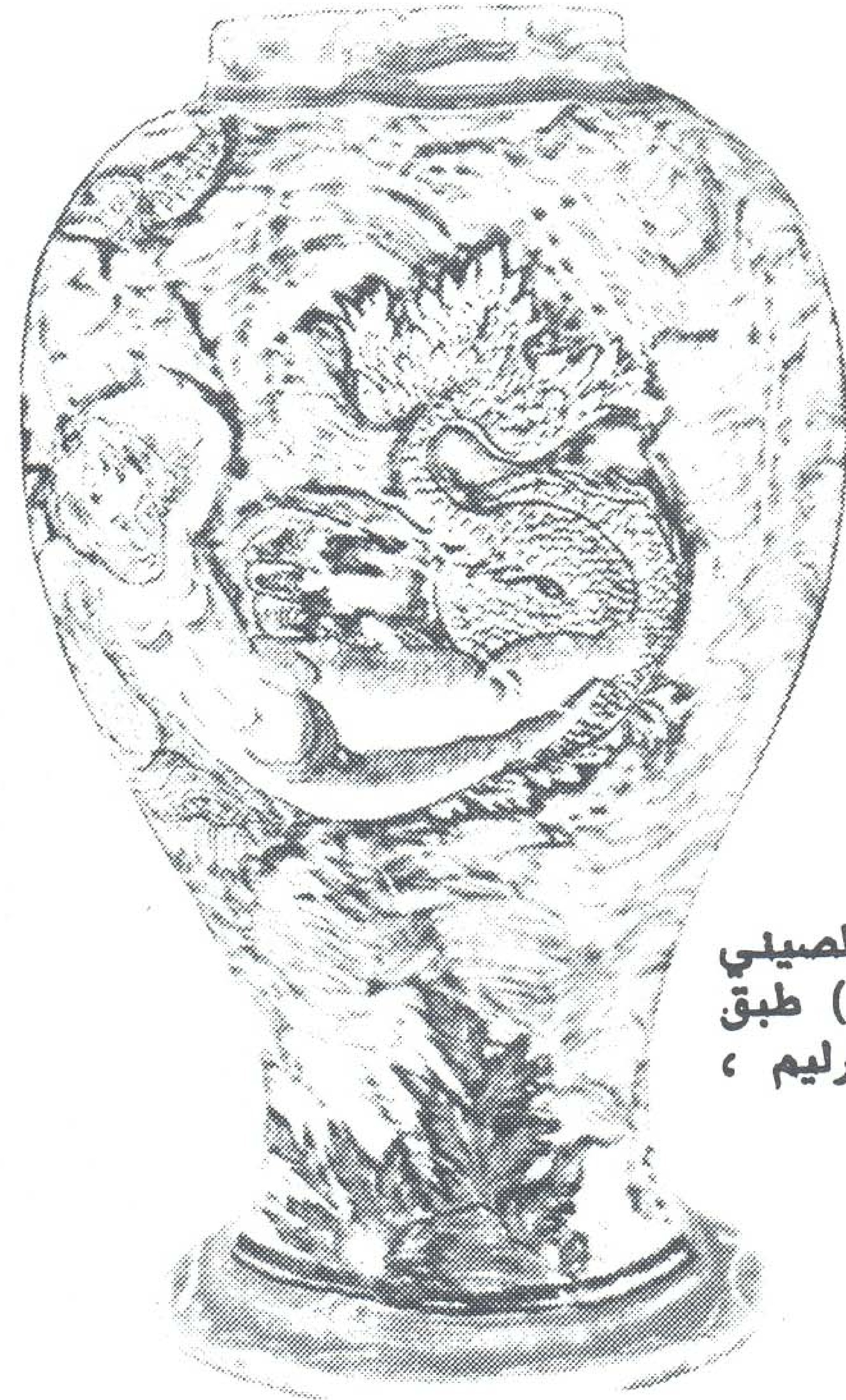
أقام الخزافون في دلفت نماذجهم الزخرفية الهولندية وقلدوا رسوم الفنانين كرافائيل ، وكانت المناظر الطبيعية والموضوعات الدينية هي الاكثر شيوعا ، كذلك المناظر التي تمثل بعض الصناعات المختلفة كما في مجموعة « فردريك ڤان فريجتوم » ، عام (١٦٦٠) ، وكان هذا النمط الزخرفي هو بطبيعة الحال مصدر الهام لصناعة البلاط .

ـ « مالينج » الدجيت وساوث ورك :

عرفت أعمال الخزافين في انجلترا من خلال عدد محدود من الاباريق الملطخة بطلاء زجاجي قصديري وأحرف الاواني الفضية . وفي عام ١٥٦٧ أقام (كريستيان فيلهلم) صناعة للخزفيات في ساوث ورك ، انتاجها يحاكي تلك الاواني البورسلين من النوع المينج .

ـ اواني دلفت الانجليزية المبكرة :

في عام ١٦٥٠ أقام خزافان من ساوث ورك ورشة



ء فايانس تقليد للشكل الصيني
فرز ، ١٦٥٠م . (مقابل) طبق
رنيليوس ليبرتزون من هارليم ،
١٥م .

للخزف ، وفي حوالي (١٦٦٥) بوشر بانتاج « أواني دلفت » ثم تعاقب انشاء المصانع فكان من العسير التمييز بين انتاجها ، وتتميز الاواني من نوع الدلفت الانجليزي المنتجة بذلك الوقت بجاذبية خاصة وان افتقدت الرقي الهولندي .

ـ اطباق ذات خطوط زرقاء :

في منتصف (ق ١٨) قام خزافو بريستول ولامبث بصنع عدد من الاطباق الكبيرة المزخرفة عرفت بالاطباق ذات الخطوط الزرقاء المتقطعة (البلوداش) ، حملت هذه الاطباق صور شخصية للملوك والملكات الانجليز . وحمل بعضها باقات من الزهور تعتبر مستوحاة من الازنيك .

ـ هانو وفرانكفورت :

في عام (١٦٦٦) تم اقامة ورشة لانتاج الخزفيات في فرانكفورت بواسطة « جان سيمونث » من باريس وتم انتاج خزفيات ممتازة ذات لون أبيض وأزرق ، استعمل النحاس فيها فوق الطلاء الزجاجي متوصلا الى نوعيات ارقى من تلك التي تنتج في دلفت .

الفايانس الاوروبي : القرن الثامن عشر

ـ اواني هابان :

باحتلال الاتراك للمجر عام (١٦٦٣) تعرض خزافو الهابان للتشتت ، وبلغ بعضهم دلفت وخلال الحقبة التي تلت استعادت بعض مراكز الخزف انتشارها وتصادف وصول الخزافين مع استتباب قواعد التآخي وطرد الاتراك عام ١٦٨٦ ، وغمرت الملامح المميزة لخزف الهابان تحت الفيض من الزخارف والتي صارت تحتوي على ملامح آدمية وحيوانية .

ـ روان والطراز المتلألىء (ستايل رايونانت) :

في الربع الاخير من القرن (١٧) وفق «آدم بوترات» ـ في بورتلاندي ـ في اقامة نماذج من الزخارف تعتمد على اللون الابيض والازرق والتي كانت ذات مظهر مميز ويتطلب انتاجها القليل من الخبره ، واعتمدت هذه النماذج من النوع المتلألىء على الخطوط المتعرجة والمنكسرة أو المشعة من حافة الطبق في اتجاه مركزي .

ـ نيفرز والبلوبيرسان :

تمتعت أواني (البلوبيرسان) بالكثير من الشهرة وهي تعتمد تغطية الجسم بلون أزرق بيرسان غامق يتلوه اجراء للتفاصيل بطلاء أبيض معتم أو أصفر أو برتقالي ، وقد تم تقليدها بواسطة خزافي (روان) ودلفت وايضا في انجلترا .

ـ موستير وطراز بيرين :

في حوالي ١٧١٠ م ابتدأ الخزافون في موستير في محاكاة رسومات ومنحوتات « جان بيرن » وهو المصمم الخاص بالملك (في جبال الالب) وكان الاطار المستخدم في هذه الزخارف عبارة عن بعض الحيوانات الصغيرة والطيور والاقنعة كما في طراز رايونانت والبلوبيرسان . دام هذا الطراز حتى الاربعينات من القرن ١٨ حيث امتد ليشمل اسبانيا وايطاليا .

ـ موستير والكورا :

استوعب خزافو اسبانيا (ق ١٧) الاتجاهات التي لازمت الفايانس الاوروبي من المناظر الشائعة لاوانيهم جولات القنص ومصارعة الثيران . وكان المنظر يغطي رقعة السطح المزخرف كلية .

ـ ستراسبورغ والازهار الهندية « فلور ديزانيد » :

اقيمت ورشة في ستراسبورغ في ١٧٢١ كانت المنتجات عادية ، وفي عام ١٧٤٨ حصلت نقطة تحول في تاريخ الفايانس الاوروبي حيث التحق عدد من الخزافين الطموحين من مصانع (ميسن) بفريق (هانونج) محضرين معهم أسرار التصوير فوق الطلاء الزجاجي المينا ، واستخدمت الزهور الهندية السهلة .

ـ أواني دلفت الانجليزية المتأخرة :

في ليفربول وفي عام (١٧١٠) اقيم معمل للاواني من النوع دلفت وفي منتصف القرن نفسه أصبح عدد المصانع اثني عشر مصنعا في نفس المدينة ، اتجه المصممون الى فرنسا لمزيد من الوحي والالهام في منتجاتهم ، وفي العقد التالي ادخلو طريقة جديدة : استبدال اللون الابيض المعتم كأرضية بأبيض مشرب بالازرق ، إلا أن هذه الاواني كانت قابلة للخدش والتشقق حيث نافسها في ذلك الخزف الحجري الابيض .

ـ سووفولدا : نهاية الفايانس :

طبق من دلفت متعدد الالوان تقليد للبورسلين الصيني متعدد الالوان.



توقف الانتاج في ستراسبورغ في عام ١٧٥٤ بسبب سوء الادارة ، أما الورش الاخرى والتي أسست بعد ذلك فقد اعطت منتجات رائعة ، وفي اسكندنافيا انحصر عمل الورش في تقليد لكل من الخزف الفرنسي والالماني . ورغم دخول اسلوب نقل الصور بالطباعة الى رويستراند ، الا أن عظمة وقع الاواني الانجليزية الكريمية اللون أعاقت انتاج الفايانس مما استدعى الورش الاوروبية اما الى التحول نحو انتاج الاواني (الكريمية) أو الاعتزال .

الخزف الحجري الاوروبي

ـ فرانكفورت وكولونيا :

اعتمد تطور الخزف الحجري في اوروبا على ترسيبات الطينات الحرارية اللدونة المتواجدة في وستروالد ووادي الرين بين فرانكفورت وكولونيا . كانت الاواني في العصور الوسطى تحرق في درجات الحرارة المنخفضة اللازمة للفخاريات فقط الا انه اكتشف انه بتسخين هذه الاجسام الى درجة حرارة مرتفعة تكون النتائج أجسام صلبة ولا تحتاج الى طلاء زجاجي ليمنع رشح المياه منها ، وانها لا تنصهر في الافران .

ـ الطلاء الزجاجي الملحي « الكولوني » :

كانت الاواني المصنوعة في المدن الغربية من كولونيا تحمل الطابع القوطي ، قصيرة ومنبعجة . وكان صانعوا الخزف الحجري متأثرين تأثرا متزايدا بصناعتين محليتين هما البرونز والصفيح والاواني التي زخرفت بطريقة الضغط بالاختام المزخرفة .

ـ سيجبرج: الخزف الحجري الابيض :

في بداية (ق ١٦) ظهرت ملامح عصر النهضة على التصميمات الزخرفية وتجسد الاحساس بها في راينلاند وكان لموضوعات الزخارف مصدرين : الاول تقليدا للاواني المطروقة من الذهب والفضة (وجوه بلحى كثيفة) . وزخرفت الاباريق بطريقة بارزة رائعة . أما المصدر الثاني فقد استمد من منحوتات مدرسة متاني نورمبرغ ، ثم التشكيل بطريقة القالب .

ـ ريرن : الوان ما تحت الطلاء الزجاجي :

اول من سجل الزخارف هذه على الخزف الحجري الاوروبي كان «جان ايمنز منينكن» من ريرن ، استخدم الازرق الكوبالتي كارضية للزخارف ، وبعد ذلك بقليل استخدم اللون البنفسجي . وقد كانت صناعة الخزف الحجري ذي الطلاء الزجاجي الملحي كثيرا خلال الحرب. من أهم الامثلة لاتي بقيت « البلارمين » عبارة عن شكل بيضوي بسيط رقبة مسلوبة عليها رسم القناع بلحية كثيفة .

ـ كراوزن : خزف حجري بالمينا :

مع بداية القرن ١٧ استخدم خزافو النمسا المينا فوق الطلاء الزجاجي . استخدموا الالوان : الازرق والاحمر والاصفر والابيض والاخضر . بمواد زجاجية قابلة للصهر . أما اكثر الاشكال شيوعا فكانت أقداح كبيرة مغطاة بعجينة بنية أو سوداء ، نحتت زخرفتها عن طريق توضيح ملامح الفكرة الزخرفية بالمينا الملونة .

ـ بوتجر : الخزف الحجري الاحمر :

في اواخر القرن ١٧ ظهرت أشهر شخصيتين في تاريخ الخزف : « دوايت وجوهان فريدريك بوتجر » . بدأ بوتجر في ١٧٠٤ في تصنيع الاحجار الكريمة لمدة ثلاث سنوات لم يحصل الا على الخزف الحجري الاحمر المماثل لطينات (دالفت) ولكن في ١٧٠٨ استبدل الطين الاحمر بالكاؤلين الابيض واكتشف سر البورسلين ، فاقيم مصنع ميسن في عام ١٧١٠ م .

ـ دوايت من فولهام :

حصل دوايت على حق براءة الاختراع لانشاء صناعة الخزف الحجري . واقام ورشة لذلك في فولهام اعتمادا على العمال الهولنديين . اعتمد في الانتاج على الخزف الحجري الاحمر والرمادي .

ـ الاخوان البرزوجيمس موالي :

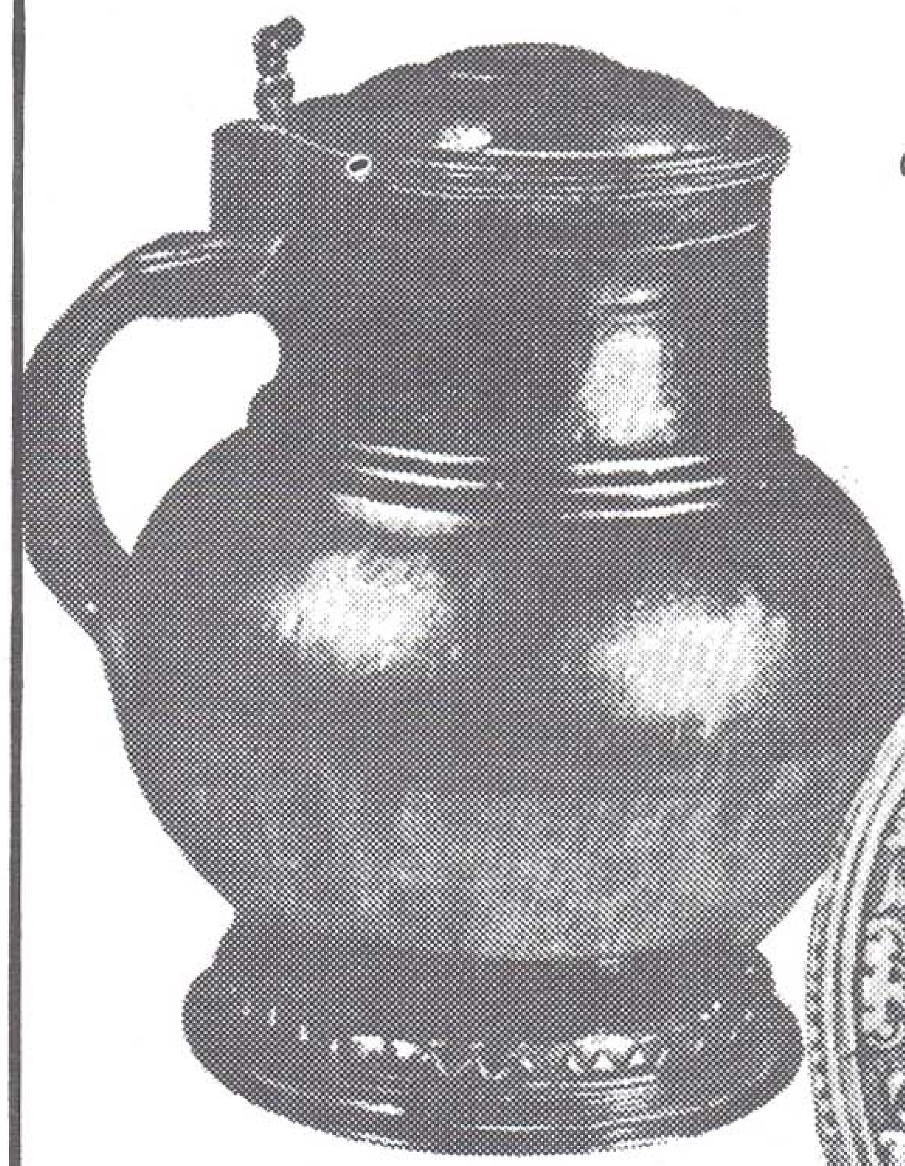
قدم الاخوان الى انجلترا عام ١٦٨٨ وباشرابصناعة الخزف الحجري في فولهام . ثم نزحا الى برادويل حيث عملا سويا . جاءت التسمية ليس فقط للتعبير عن اوانيهما ولكن عن تلك المقلدة لها .

ـ جون وتوماس استبوري : خزف حجري ابيض بطلاء زجاجي :

عمل جون استبوري (١٦٨٦ ـ ١٧٤٣ لدى الاخوين البرز ، اطلع على أسرارهما الصناعية . وحين غادر المدينة اسس صناعة خزفية خاصة في (شيلتون) حيث اخذ يصنع كلا من الخزف الحجري والفخار اي الطلاء الزجاجي الرصاصي والحقيقة أن آل البرز خلفوا تراثا يتمثل في القوالب الزنبركية والطلاء الملحي . والاهم : وجوب تنقية الطبق قبل استخدامه الانتاج الاواني النحتية .

ـ الخزف الحجري الابيض الانجليزي المطلي بالمينا:

عند حلول ١٧٦٠ بدات ورش البورسلين الانجليزية





اناء مالنج (يسار) ، ١٥٥٠م وطبق فايانس ربما صنع جانسون ، ١٦٠٠م . (مقابل) قنينة خمر ، ١٦٥٢م وقنينة عقاقير ، ١٧٢٠م الاثنان ربما من لامبث .

بتخريج فنييها من صناع طلاء الميناء الخاص بها وقد احرزت أواني ستافوردشير ذات الطلاء الملحي المصنوعة من الخزف الحجري الابيض نجاحا منقطع النظير وتفوقت على الفايانس .

الخزف الاوروبي : آثار القرون الوسطى

ـ اواني سجرافياتو في عصر النهضة بايطاليا :

يعتقد ان انتاج اواني سجرافياتو في شمال ايطاليا قد بدأت في حوالي (ق ١٣) ومع حلول (ق ١٥) اتسعت طرق الزخرفة مع تعدد الورش قرب (فيرونا) ، شابهت النماذج المبكرة اسلوب بيزنطة وسورية حيث المساحات اللونية الحمراء الحديدية او الخضراء النحاسية . أما الزخارف فكانت قوطية : (نباتات ودروع حيوانات) .

ـ اواني سجرافياتو في اوروبا :

منذ بداية ق ١٧ عرفت الاواني السجرافياتو انها اواني ريفية واعد معظمها خصيصا لاحياء مناسبة شخصية او عائلية كمولد او زواج ومازال هذا النوع من الاواني الخزفية ينتج في اماكن عديدة حتى الان .

ـ الاواني (البندكتية) واواني (تيودور)الانجليزية:

اظهرت الاواني الاوروبية في ق ١٦ تباينا كبيرا .وقد اعتمد خزافو الانجليز منحى جديدا واظهروا تعصبا شديدا لانتاج الاواني ذات الاشكال البسيطة واخذت اجسامها اللون الاحمر الداكن المغطى بطلاء زجاجي بني غامق .

ـ برنارد باليسي وسان بورشير :

شهد القرن ١٦ في فرنسا بزوغ وتفوق نوعين مختلفين من الاواني ذات الطلاء الزجاجي الرصاصي . اولهما من النوع المتوهج الذي اوجده « برنارد » حيث ابتدأ الرسم على الزجاج . وفي ١٥٦٣ اقام ورشته في تولوين في باريس . اما خزافو سان بورشير فقد انتجوا اوان خزفية بيضاءذات تجاعيدمزخرفة بالوان حمراءوسوداء

ـ عائلة برونينغ من نورمبرج :

يعود تاريخ اول انتاج لهذه العائلة الى الربع الثاني من ق ١٦ . معظم اوانيهم تتواجد بها افاريز أو صور وملامح على ارضية زرقاء قاتمة من الكوبالت . اما المواضيع التي تناولتها الزخارف فقد استلهم معظمها من التوراة وبعض الاساطير . تم تقليد هذه الاواني بنجاح في كريمز (النمسا) وانابرج (ساكسونيا) .

ـ الاواني الاوروبية المزخرفة بالعجينة :

حظيت هذه الاواني بالقليل من الدراسة المتنظمة، كانت انيتهم عبارة عن خزف أحمر من تصميماتسبيضة بانابيب الطين الابيض ومغطاة بطلاء زجاجي رصاصي . واستخدمت فيها موتيفات النماذج الهندسية . أهم اسلوب للرسم بالضغط بالعجائن يتضح في تلك الاواني المصنوعة في درثام (انجلترا) مع بداية ق ١٧ حيث كانت الزخارف تطبق على نماذج (بندكتية) خالصة .

ـ اواني ستافورد شير ذات العجائن :

بلغت الزخرفة بالعجائن في ستافوردشير اوجها بأعمال (توماس ورالف) ، وقد صنعت تلك الاواني من الخزف الاحمر وغطي وجهها بعجينة بيضاء تحمل تصميمات ورسومات منفذةبالطين الاحمروالاسود والبني ثم يطلي السطح كلية بعد ذلك بطلاء زجاجي .

ـ اواني العجائن « المرخمة » و « المريشة » :

وهما طريقتان حديثتان للزخرفة بالضغط فكان لصق العجينة متعددة الالوان يتم يدويا اما على هيئة شرائط افقية ثم تضاف بقع لونية في اتجاه عمودي على اتجاه الاشرطة ، وتكون في النهاية شكل الريش . أو توضع الاشرطة اللونية ثم يهز الاناء كله كي تتداخل الالوان مكونة تعريجات الرخام .

الخزف الابيض الراقي

ـ خزف ستافوردشير :

وصلت صناعة الخزف الى السيادة في الفترة بين ١٧١٠ و ١٧٨٠ وبعد ١٧١٠ بداية تطور الخزف وهي السنة التي ترك فيها انتاج الاواني ستافوردشير والتي ابتدأ فيها انتاج الاواني من نوع دلفت في ليفربول. وهي اخر سنة كانت تنتج فيها الاطباق الكبيرة يدويا بطريقة العجائن بالضغط .

ـ اواني ستافوردشير السيراميكية (كريموير) :

بعد ١٧٤٠ طرأت تحسينات على نوعية الطلاء بفضل « بوت » و « ودجوود » و « وايلدون » حيث تم طحن خام الرصاص مع الفلنت مع الطينات تحت الماء وتطبق كمستحلب على النماذج الخضراء التي لم تحرق بعد (طريقة وجوود) اما طريقة « بوث » فكانت : تطبيق الملصق على اجسام الاواني المحروقة حرقا اوليا (بسكويت) ثم اعادة حرقها ليتكون الطلاء الزجاجي . واما « وايلدون » فيقال انه استبدل الطينات .

ـ سادلر وجرين : الطباعة بالنقل : ٢٣٣

نظرا لان تطبيق المينا كان يعد مكلفا فقد كان احد الحلول هو ان تطبع المينا على السطح مباشرة . كما وابتكرت طريقة ترتكز على اساس ملء الخطوط المحفورة داخل لوحة نحاسية بواسطة مسحوق المينا ، مع حبر طباعة مناسب ثم ينقل النموذج الزخرفي الى قطعة من الورق وبعدها ينقل على سطح الاناء .

ـ وايلدون : الطلاءات الزجاجية الرصاصية الملونة :

خلال الانتاج اليدوي كانت الالوان تصنع على شكل مسحوق تحت الطلاء الزجاجي الرصاصي ويستخدم لذلك خامات الكوبلت نالمنغنيز والنحاس والحديد . أهتم « وايلدون » بنفس الدرجة باستخدام الطلاء الزجاجي الملون والمطبق على مساحات على جسم الاواني . وقد اثبتت الطريقة نجاحها حين يراد اختصار النماذج البارزة لاوراق النباتات والفواكه .

ـ جوزيا ودجوود : الفترة المبكرة :

وهو حفيد توماس ودجوود . اقام في عام ١٧٥٢ ورشته الخاصة ثم تشارك مع « توماس وايلدون » كان جوزيا يبحث عن اكتشاف جديد في هذا العالم (الخزاف) وتمثل « الشيء الجديد » في البحث عن طلاء زجاجي ملون .

ـ جوزيا ودجوود : الفترة المتاخرة :

في عام ١٧٦٠ وقع على اتفاق عمل مع « جون سادلر » حيث كانت الاواني ترسل الى ليفربول لتنقل عليها الطباعة . ثم شارك « توماس بنتلي » في ١٧٧٠ حيث كانت ترسل الاواني للندن لتطبيق المينا عليها باليد . وكسب ودجوود الكثير من منتجاته حيث بلغ ثمن القطعة من الطقم الامبراطوري الروسي عام ١٧٧٥ ٣٥٠٠ جنيه استرليني .



سيجبرج الابيض

↑ ابريق من الخزف الحجري بالمينا بزخرفة مصنعة بطريقة القالب كراوزن ، ١٦٥٠م .

اهم التطورات في ثلاثينات ق ١٨ هو انتاج اوان ذات اجسام من اللون الابيض المطفي ، وكانت هذه الاجسام تغطى بطلاء زجاجي رصاصي وتحرق في درجات حرارة اقل التعطي الون كريم غامق . وفي اوائل الاربعينات في القرن الثامن عشر بدأ كثير من خزافي ستافوردشير بانتاج اواني عاجية اللون واجراء التجارب عليها .

بوت وودجوود ووايلدون : الطلاء الزجاجي الرصاصي المتطور :



فنجان شاي من البلاستيك وصحنه واناء لبن .



ابريق وفنجان ببريـــق معدني ، ستافورد شير ، ١٨٤٠م .

ـ جوزيا ودجوود : البازلت والاجسام الجافة الاخرى :

من ابتكارات جوزيا أيضا أنه اعاد صياغة اللون الاسود (المصري) باحلال طين (ديفونشير) الراقي محل الطين المحلي مع اضافة المنغيز وبعض الخامات الحاوية على حديد . اكسبت الخلطة الجسم لونا أسود فأعاد تسميته بالبازلت كما وحسن الاجسام الحمراء الداكنة والحمراء الفاتحة وعسلية اللون فأعادوا تسميتها بأواني «روزو انتيكو » و « تيراكوتا » و « كين » .

ـ جوزيا ودجوود : أواني (اليشب) :

اصبح بامكان ودجوود فيما بعد ١٧٨٠ ان يصل الى انتاج اكبر . فقد انحصر الاستخدام حتى ذلك الحين في انتاج آنية الزهور المزخرفة وصارت فناجين القهوة والشاي والاباريق والدوارق والاطباق تصنع من أواني اليشب ، الا انها لرقيها لم تصنع بكثرة كباقي الآنية .

ـ معاصرو ودجوود : ليدز وليفربول وبريستول :

وهو المثلث المنافس الرئيسي لستافوردشير . كانت الآنية اكثر اصفرارا من تلك المنتجة في ستافوردشير والطلاء الزجاجي ذا طيف اخضر فاتح . وبحلول ١٧٨٠ اخذت ليدز في انتاج الاواني ذات الطباعة المنقولة ثم تم اخراج فهرس يحوي تصنيفا للاواني في ليفربول . اما بريستول فكان انتاج الاواني ذات اللون الكريمي المائلة الى الرمادي . وامتازت بطلاء زجاجي رصاصي أصفر .

ـ معاصرو ودجوود : رالف وود ، فيليكس براث :

مثل رالف النصير الاكبر لاتجاهات وايلدون ، خزفياته الهزيلة المرحة صنفته كأشهر خزاف في ستافودشير ، أباريقه كانت على اشكال آدمية أهمها ابريق « توبي » . واستمر ابنه « رالف الثاني » في الانتاج بعد موته ثم « اينوخ وود » . ونوع جديد ينسب « لفيليكس براث » كان ذلك ذو الالوان البارزة تحت الطلاء الزجاجي باللون العسلي والازرق والاخضر والبني والبنفسجي .

ـ الاواني ذات البريق المعدني الانجليزية واواني « موخـا » :

في الحقبة الاولى من القرن ١٩ أدخل البريق ، وكان له نوعان : الاول مبني على البلاتين والاخر أساسه الذهب ويعطي لونا ورديا أو بريقا أرجوانيا ، وغالبا ما طبق البريق الفضي على الاواني ذات اللون الكريمي التي تحاكي الاواني الفضية المعاصرة لها ، بينما طبق البريق البنفسجي على تلك ذات اللون الكريمي التي تحاكي الرخام ، وشاع نوع آخر من طرق الزخرفة وقد اعتمد انتاج الآنية من النوع (الموخا) مزج التبغ مع لون ما تحت الطلاء الزجاجي ، وطبقت الزخارف الخاصة بالموخا على كل الاباريق والسلاطين والاقداح ..



اناء مطلى بألوان متعددة ، بيرو ٠ (مقابل) خزف ريفي حديث، بولندا٠



آنية تصميم كيث موريه ٠ ودجوود، ١٩٣٥م ٠

العصـر الصناعـي

ـ طباعة ستافوردشير تحت الطلاء الزجاجي :

تمت طريقة تطوير اسلوب الطباعة باللون الازرق في الستينات من القرن (١٨) ثم طورها « روبرت هانكوك » في وركشيستر ، « وتوماس ترنر » من كونجلي ، ثم في (١٨٤٠) تم تطوير الطريقة ، بحيث اصبحت عملية الطباعة مثالية ومناسبة للانتاج الصناعي في كل بلدان أوروبا وحتى في امريكا .

ـ الطباعة المتعددة الالوان :

في الاربعينات من (ق ١٩) تنافست شـركتان في ستافوردشير على انتاج الطباعـة المتعددة الالوان ، فتفوقت شركة (برات) على شركة (كولينز ورينولدز) والفضل يعود الى (جيس اوستين) الذي استطاع أن ينقل خمسة الوان أو اكثر .

ـ خزف حجري بطريقة صب العجينة :

اعاد « تشارلز ميغ » لصناعة الاقداح والاباريق (خزف حجري)نبضها في الثلاثينات فوق (١٩) فأنتج الكثير من الاواني البيضاء غير المزججة والاباريق المصبوبة ذات الجوانب المستقيمة ، كما وأنتجت أوان أخرى مزخرفة بسيقان النباتات المتسلقة وزينت مقابضهـا بالاغصـان .

ـ طلاء « روكنجهام » الزجاجي « المينـا المظلل » (اموامبرا) :

استخدم طلاء روكنجهام في اقامـة الزخارف على

اوعية الشاي واواني المطبخ ، كما اشتقت نماذج زخرفية جديدة بواسطة البارون « ترميلي » في الاربعينات ، وكان هناك زخارف بارزة مغطاة بطلاء زجاجي ملون شفاف ينساب داخل التجاويف لينتج ظلالا لونية متعددة ، أطلق الفرنسيون اسم (اموامبرا) على هذا الاسلوب .

ـ عصر المعارض :

بعد معرض باريس ١٨٤١ م ومعرض (مانيا) عانت صناعة الخزف ، حيث اتجهت الافكار نحو البحث عن (شيء جديد) فانتحلت أفكار اخرى وانتشرت عدوى التقليد في جميع انحاء أوروبا .

ـ ماجوليكا :

في خمسينيات (ق ١٩) قلد ريستوري من نيغرز الاواني الايطالية ذات الطلاء الزجاجي القصديري تقليدا جيدا ثم نقل الخزافون الايطاليون هذه النماذج في كل روما ودوكيا وفلورنسا ، كما تم تقليد اواني الماجوليكا في مصنع بورسلين (برالين) فاتسع مفهوم الماجوليكا ليضم جميع الاواني الكريم البارزة النقوش فاصبحت الماجوليكا من اكثر انواع الخزف إنتاجا في العالم الفكتوري .

ـ خزف « الاستوديو » المبكر :

اساس فكرة خزف الاستوديو هو الجمع بين (اتقان الصنعة) واحساس الفنان ، عمل بذلك (تيودورديك) متأثرا بالاواني الفارسية ، كذلك « وليام دي مورجان » واهتم في انتاج أوان ذات بريق معدني في ثمانينات (القرن ١٩) .

ـ الفن الحديث : (آرت نوفو) :

في ١٨٨٧ التحق الخزاف الياباني « كاتاروشيرايا مادانى » بفريق مراكز خزف روكوود ، تم في هذا المركز الحصول على بريق واضح على الاواني ، أضفى هذا الياباني الطابع الزخرفي الياباني على أواني المركز ، فكانت الاواني مشتقة من طراز (تانج) و (سانج) بينما كانت التكنولوجيا غربية خالصة .

ـ برناردليش :

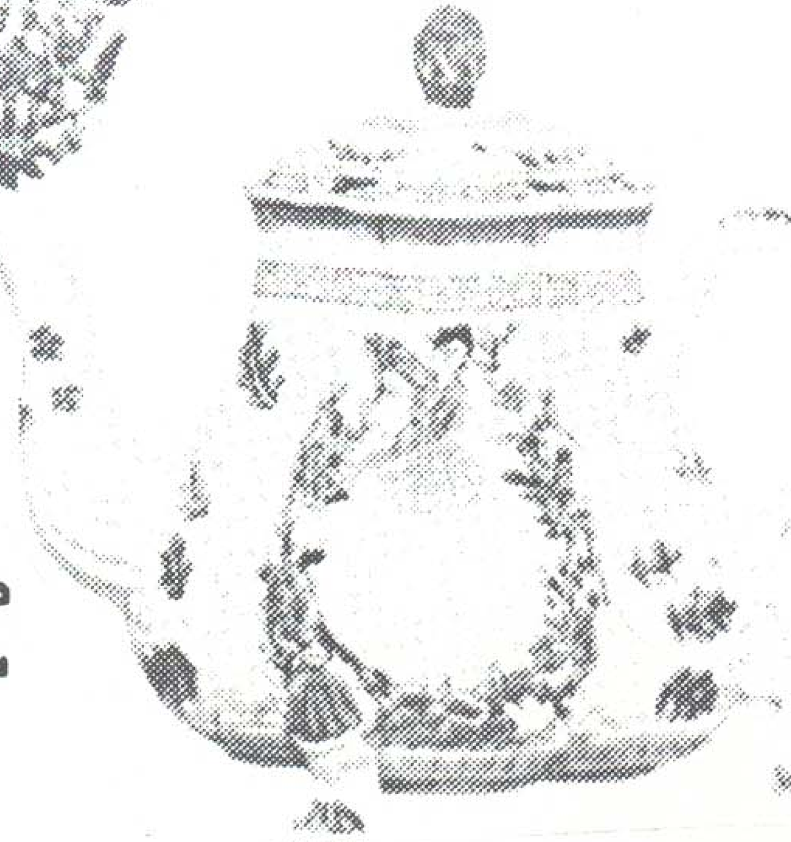
رغم انه ولد في الصين الا انه اتم علمه في انجلترا



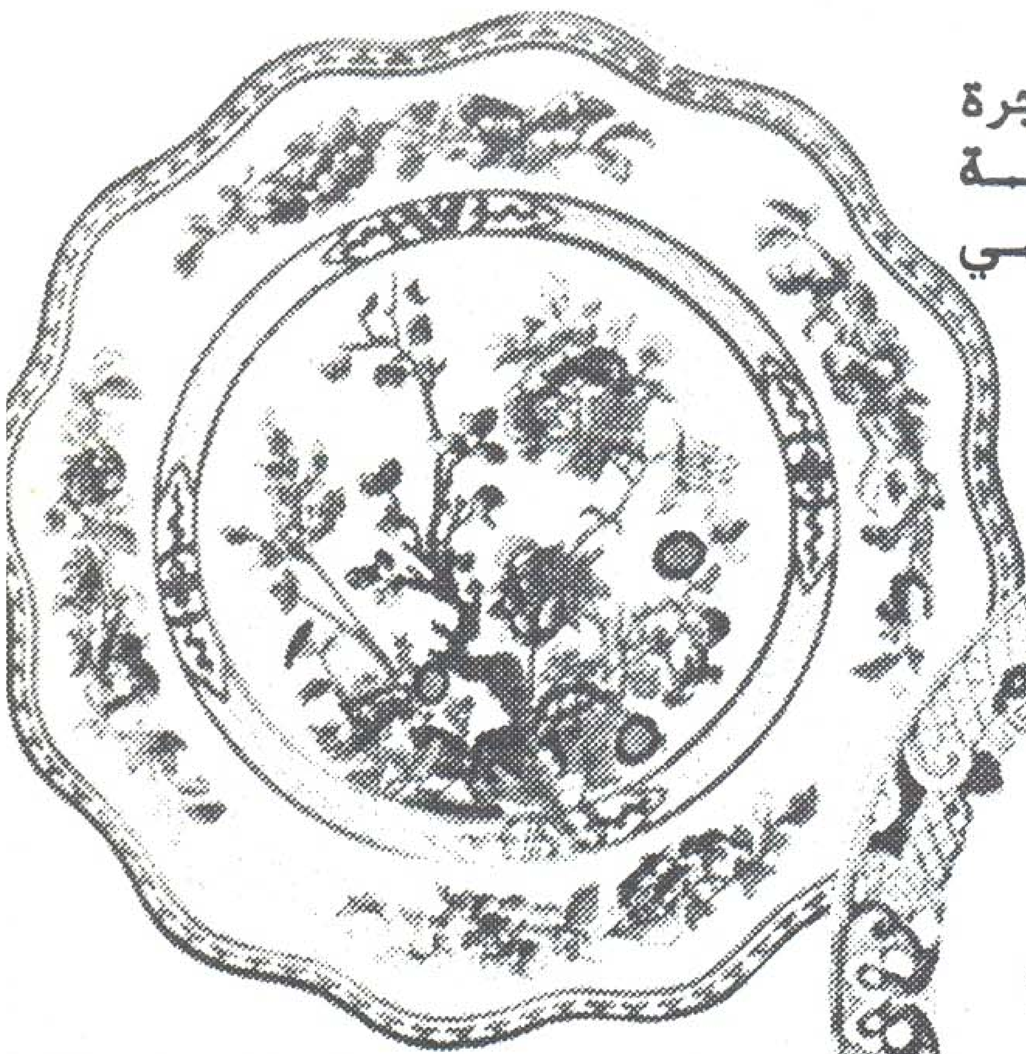


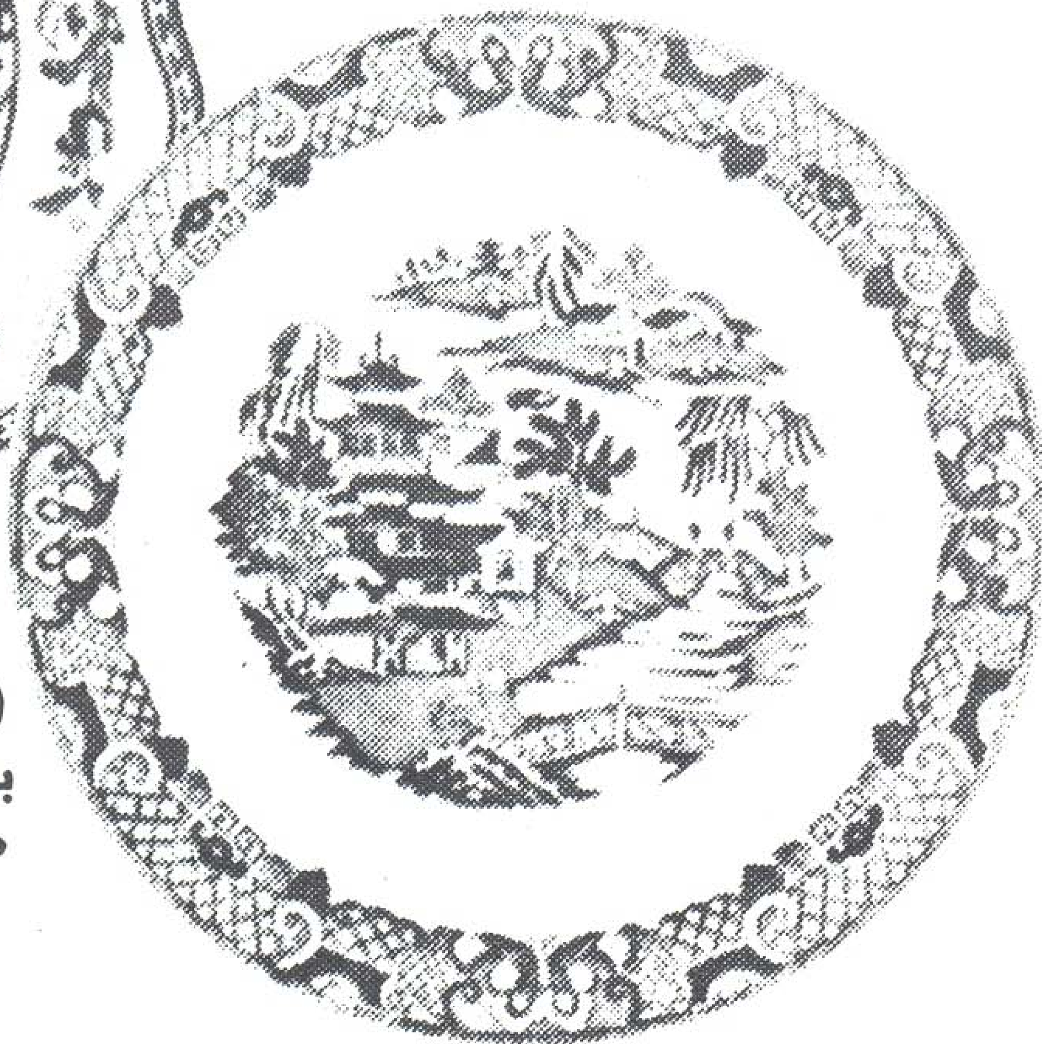
ابريق من رومانيا مزخرف بطريقة الضاغط بالعجينة ، ١٨٠٠م ستافورد شير . ابريق لونه كريم ، ١٧٥٠م . (مقابل) ابريق شاي مزخرف بطريقة فرع شجرة بيضاء ستافورد شير ، ١٧٤٠م .





طبق وابريق للشاي بالمينا البيضاء ستافوردشير ، ١٧٦٠م .

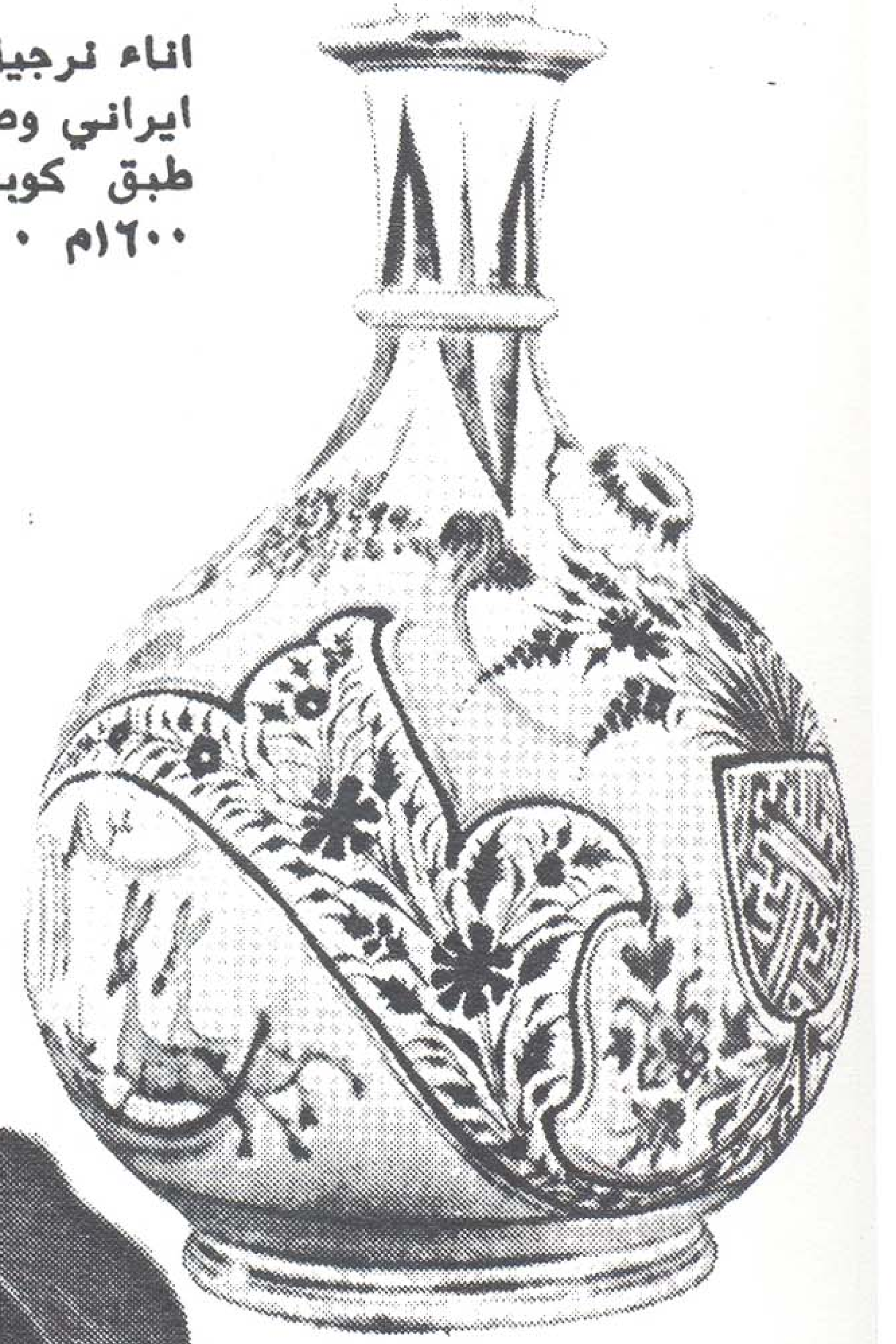


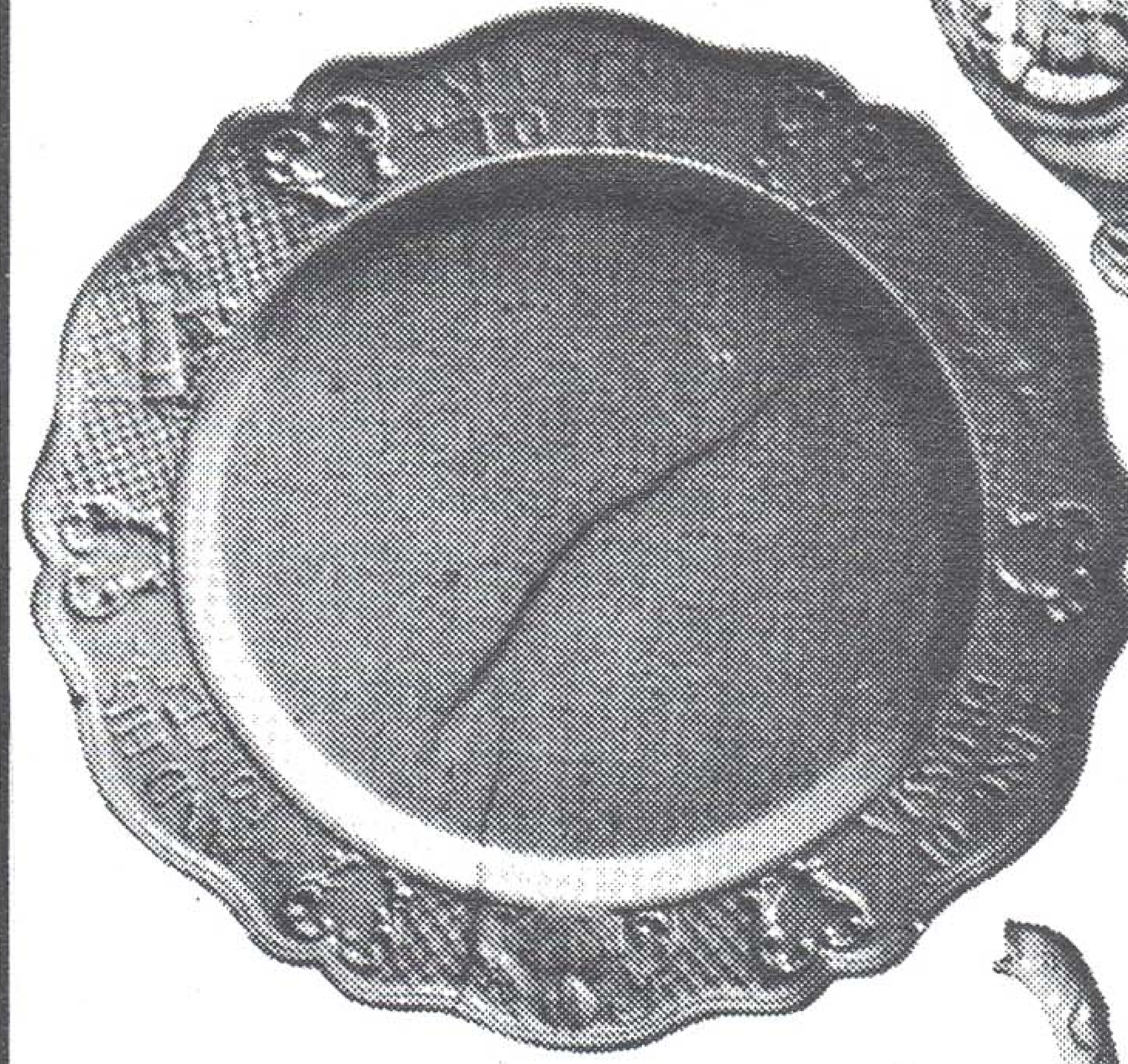


نقش « شجره هنديه » و « شجرة الصفصاف » برسومات شائعة بالطباعة تحت الطلاء الزجاجي ١٨٠١ و ١٧٨٠م .

(مقابل) طبق بألوان متعددة بالحفر لسيجي اوستن : برات ، ١٨٥٠م .

اناء نرجيلة من كرمان بطراز مختلط ايراني وصيني ، ١٥٥٠م . (مقابل) طبق كوباشي متعدد الالـوان ، ١٦٠٠م .







طبق من الخزف الحجري وابريـق شاي ستافورشير ، ١٧٣٠م .

ثم بسفره الى اليابان ، تعرف بالطرق المحلية لعمل الخزفيات ، ثم عاد الى انجلترا فأسس ورشته الخاصة (١٩٢٠) ، واعتمد على الخامات المحلية واستخدم عجلة الخزف في التشكيل ، تأثر بالاواني من نوع (سانج) والاشكال التقليدية الانجليزية ، وكانت زخرفته تعبر عن حرية في رسم الخطوط .

ـ المضمون في الصناعة :

بتوسع خزف الاستوديو في بدايات (ق ٢٠) أصاب صناعة الخزف بعض الحيرة ، حيث أصر بعض الصناع على الرجوع الى الاصول القديمة ، بينما اتبع الآخرون القواعد التي وضعها خزافو الاستوديو وحولوا الاواني اليدوية الى اسلوب الانتاج واسع النطاق ، ثم في العشرنيات ظهر المذهب « الانتفاعي » الذي أسسه « والتر جروبيوس » ولكن في بريطانيا انتجت اوانـي مبسطة التصميمات اصبت فيما بعـد نقطة انطـلاق لتطوير صناعة الخزف آليا .

ـ اواني المطبخ وحجرات المائدة :

بانتاج الزجاج المقاوم للحرارة في الفرن ، فتحت آفاق جديدة أمام الخزافين الانتاج خزف حجري يقاوم الحرارة ، كما فرضت المساكن الحديثة الضيقة ضرورة التخلص من البروزات والايدي السهولة تخزين الاواني داخل بعضها ، ووجب البحث في تلاؤم الاواني جميعا مـع بعضهـا .

ـ البلاستيك والصلب الذي لا يصدأ (الفولاذ) : « موحـد التصميـم » :

استخدمت صناعة المواد الاخرى (كالبلاستيك) أشكال الخزف وتصميماتها بتقنيات مختلفة فأصبحت القوالب تصب كاملة بما في ذلك أيدي الاواني ، أمـا أواني الفولاذ فقد صممت لها قواعد عريضة لتسمح بسطح اكبر للانتقال الحراري ، فبات السؤال : إلى اي مدى يكون استخدام الخزف وظيفيا .

ـ الخزف الريفي اليوم :

أصبح العثور على الخزف الريفي صعبا جـدا ، حث الخزافـون الاصليـون باتوا يصنعون الاواني السياحية ، كقناني الخمر مغطاة بالعجينة وصـدف البحر ويبيعونها على انها اثرية ، إلا انه لا زال هناك هؤلاء الذين يزودون جيرانهم بمنتجات خزفية حقيقية غـير مغشوشة ، تعكس منتجاتهم وخاماتهم صدى العصر الذهبـي .

ـ الخزف البدائي اليـوم :

لم تكن جميع الخزفيات البدائية بسيطة ومفيـدة فقط ، فقـد كانت الاواني في البيرو تصنع في قوالب وكانت أوانيهم وأباريقهم تتخذ أشكال حيوانات أو صور آدمية ، فلم تظهر تكنولوجيا عالية فحسب بل وتطورا في علم الكاريكاتير أيضا .

وكما في الخزف الريفي فآنية الخـزف البـدائي الموجودة في المتحف تحكي الكثير عن صانعيها وتراثهـم الفنـي .